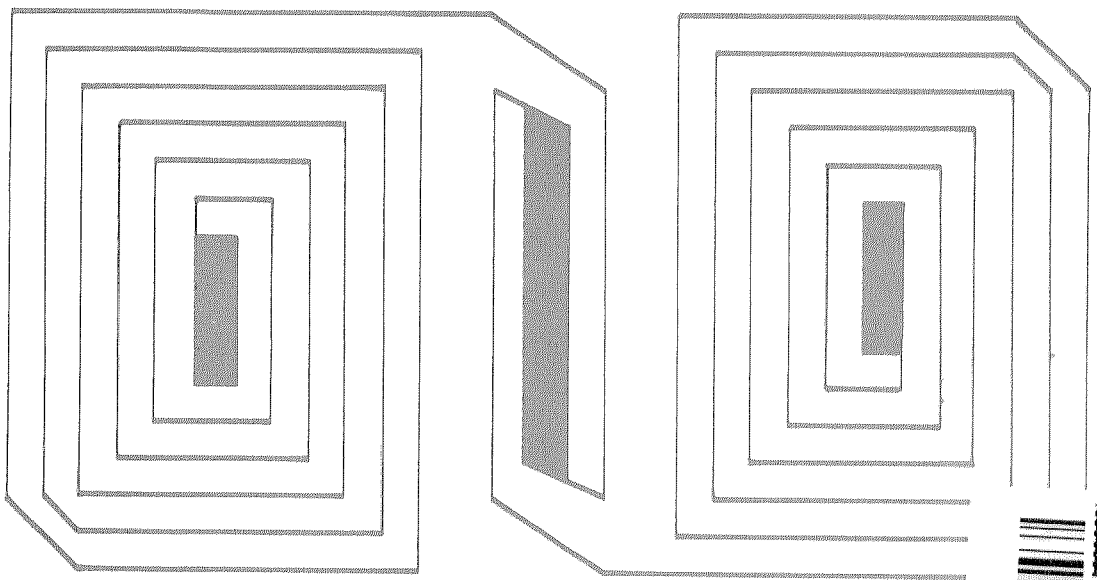
Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مدخل الى الدرس الأدبي المقارن

دكتور أحمد شوقي رضوان



Bibliotheca Alexandrina
0148833

دار العلوم العربية
بيروت - لبنان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مدخل الى
الدرس الأدبي المقارن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مدخل الى
الدرس الأدبي المقارن

دكتور
أحمد شوقي عبد الجواد رضوان
بجامعتي الاسكندرية وبيروت العربية

دار العلوم العربية
بيروت - لبنان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جميع الحقوق محفوظة

الطبعة الأولى
١٤١٠هـ ١٩٩٠م

الناشر
دار العلوم العربية
للطباعة والنشر
مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عنان
هاتف: ٣٠٧١٧٣
ص.ب: ٩٥٣٥-١١
بيروت - لبنان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة :

الأدب المقارن منهج جديد يتعرف عليه الطالب العربي في السنة الأخيرة فقط من دراسته الجامعية ، وفي حيز محدود جدا من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعياً) ؛ في الوقت الذي أصبح فيه الدرس الأدبي المقارن يمثل لبّ الدراسة الأدبية وجوهرها ، وقد خصصت له أقسام تعنى به في كثير من جامعات العالم . وتفرعت الدراسات الأدبية المقارنة بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي ونظرية الأدب ، وخرجت عن النطاق المحدود لقضية التأثير والتأثر .

ولم يعد من الممكن تغطية هذه المجالات جميعها تحت مصطلح الدرس الأدبي المقارن في صفحات معدودة تجمع بين النظرية والمنهج والتطبيق وبخاصة إذا كان هذا الحديث موجهاً إلى طالب يسمع المصطلح لأول مرة ، وفي الوقت نفسه لا يتمتع ـ لسبب أو آخر ـ بحسّ مقارن أو خلفية معرفية واسعة نسبيا تمكنه من استيعاب مثل هذه الدراسة المتقدمة جداً في مضمار الدرس الأدبي الحديث . لذلك قصدت أن تكون الصفحات التالية مدخلاً تمهيدياً إلى الدراسة الأدبية المقارنة وركزت بوجه خاص على الدرس الأدبي المقارن نظرية ومنهجاً وتطبيقاً في إطار نظرية الأدب . ومراعاة لقدرة الطالب المحدودة في استيعاب هذا اللون الجديد من الدراسة الأدبية اكتفيت بفصول أربعة :

في الفصل الأول تناولت بالتعريف مصطلح الأدب المقارن في إطار نظرية الأدب وعرضت من خلالها للمنظور التاريخي أو ما يسمى المدرسة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفرنسية والمنظور النقدي أو ما يسمى المدرسة الأمريكية ، وناقشت ما بينهما من أوجه اتفاق واختلاف ، وانتهيت إلى الموقف التوليفي بينهما .

وفي الفصل الثاني ناقشت بقدر أكبر من التفصيل النظري والمنهجي لقضية التأثير والتأثر التي تعد حجر الزاوية والمنطلق الأول للدرس الأدبي المقارن .

وفي الفصل الثالث عرضت بنفس القدر من التفصيل النظري والمنهجي لدراسات التقبل والانتشار ومصير الكتب والمؤلفين .

وفي الفصل الرابع ، تعرضت لإحدى القضايا الكبرى في الدرس الأدبي المقارن ، وتمثل أحد المطامح الرئيسة سواء على مستوى الأدب القومي أو في علاقة الأدب القومي بالآداب القومية الأخرى وهي قضية المراحلية في التاريخ الأدبي ، ومناقشة أسسها النظرية والمنهجية والمصطلحات المتداولة في هذا الصدد .

ولم أشأ التعرض لقضية الأنواع الأدبية أقضية التنوير المتبادل بين الأدب والفنون السمعية والبصرية ، لأن هاتين القضيتين قد نوقشتا في إطار الآداب الغربية بثرائها الهائل وتداخلاتها المتشعبة ، وكثرة الدراسات التي تناولتهما من حيث التنظير أو المنهج أو التطبيق . وفي نطاق الأدب العربي لم تناقش مثل هذه القضايا نظرياً أو تطبيقاً ؛ ولا أجد فائدة ذات قيمة في عرض هذه المسائل المعقدة على القارىء العربي مع التمثيل لها بأمثلة لا يعرف عنها القارىء شيئاً .

وقد أتبعت هذا القسم النظري بعدد من الدراسات المقارنة حتى يكتمل هذا المدخل التمهيدي للدرس الأدبي المقارن . وراعيت في اختيار هذه الدراسات أن تكون موجزة في صورة بحوث قصيرة متكاملة ؛ وهذا أفضل من تلخيص كتب مطولة في هذا المجال . وحرصت على أن تكون هذه البحوث المقارنة ممثلة للمسائل النظرية التي وردت في هذا المدخل .

وبالله التوفيق

أحمد شوقي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الأول

تعريف بالمصطلح

لم يكن من السهل على كل من تصدى لمهمة تقديم الأدب المقارن ـ وهم عديدون ـ الوصول إلى تعريف يجمع بين الاستيعاب والبساطة والحسم لهذا المصطلح القديم الجديد . فإمّا يعمد بعضهم إلى الإيجاز المخل الذي لا يكاد يقدم شيئاً يذكر ، وإمّا يعمد البعض الآخر إلى الاستغراق في متاهات اصطلاحية ومعاضلات لغوية وتعقيدات فكرية يضل خلالها القارىء طريقه ولا تتحقق الغاية التي من أجلها بذل الجهد . وفي هذه الصفحات محاولة متواضعة للتعرف على هذا المصطلح العجيب « الأدب المقارن » الذي يجمع في آن واحد بين البساطة الشديدة إذا أوجزنا تعريفه في كلمات قليلة والتعقيد الهائل إذا حاولنا الولوج إلى جوهره وتتبع مسيرته . وفي هذه المحاولة سنعمد إلى تحسس طريقنا خطوة خطوة بعقلية الدارس غير المتخصص بعيداً عن المصطلحات الغامضة والمعاضلات الكلامية والتعقيدات الفكرية ـ وليعذرنا الأساتذة المتخصصون ـ حتى نصل إلى الغاية المنشودة وهي التعريف الواضح بهذا المصطلح .

وأولى خطوات هذا التعريف هي تقرير ما اتفق عليه الجميع ؛ فقد اتفقوا على أن الأدب المقارن ليس نوعاً مميزاً من النتاجات الأدبية تقف في مقابل النتاجات الأدبية المنضوية تحت مصطلح « الأدب العربي » أو « الأدب الإنجليزي » أو « الأدب الصيني » . . . الخ ؛ أو تقف في مقابل النتاجات الأدبية المنضوية تحت مصطلحات مثل « قصيدة » أو « مسرحية » أو « رواية » . . . الخ ، إنما الأدب المقارن (بفتح الراء وكسرها) هو نهج أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

منظور معين في دراسة الأدب . وبهذا التوضيح المبدئي ينتقل الأدب المقارن من منطقة الإبداع الأدبي إلى منطقة دراسة الإبداع الأدبي . وربما كان من الأوفق لو أننا استخدمنا مصطلح « الدراسة المقارنة للأدب » بدلاً من هذا المصطلح الذي أثار كثيراً من اللبس والجدل . على أية حال ، سنستخدم المصطلحين في ثنايا هذه السطور بصورة تبادلية (الأدب المقارن = الدراسة المقارنة للأدب) رغم أن مصطلح الأدب المقارن ومقابلة في مختلف لغات العالم قد أصبح سائداً ومستقراً .

ويتفق الجميع أيضاً على أن الأدب المقارن هو « دراسة الأدب عبر الحدود القومية » . وفي هذا التعريف الموجز تكمن مشكلة الأدب المقارن وتثار التساؤلات الكثيرة حول طبيعة هذه الدراسة ومنطلقاتها ومناهجها وموضوعاتها واستقلاليتها وغاياتها . وللإجابة عن هذه التساؤلات واستكشاف طبيعة هذه الدراسة لا بد من الرجوع إلى المصطلح الأم وهو « دراسة الأدب » . فإذا تعرفنا على هذا المصطلح الأخير الذي هو بمثابة الأصل أمكن التعرف على الأدب المقارن (= الدراسة المقارنة للأدب) بكونه فرعاً منبثقاً عن الدراسة الأدبية وداخلاً في إطارها .

ولا نملك في هذا المجال المحدود إلا أن نلقي نظرة فوقية (بانورامية) على مصطلح « دراسة الأدب » أو « الدراسة الأدبية » أو « الدرس الأدبي » ، فنتعرف عليه في مرحلتيه الأساسيتين : مرحلة المنظور التاريخي ، ومرحلة المنظور النقدي والتنظيري . ومن خلال تناول هاتين المرحلتين ستتكشف لنا طبيعة الدراسة المقارنة للأدب (= الأدب المقارن) واتساقها في داخل هذا الإطار الأكبر .

أ ـ مرحلة المنظور التاريخي أو تاريخ الأدب :

شغلت هذه المرحلة القرن التاسع عشر كله وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين . وطوال هذه الفترة سيطرت النظرة التاريخية على دارسي الأدب ، ونبغ الفرنسيون خاصة في تحقيق هذا التناول التاريخي حتى ارتبط هذا المنظور بهم ، وأصبح يعرف ، تجاوزاً ، باسم المدرسة الفرنسية في

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدرس الأدبي . ومن خلال المنظور التاريخي يرى دارسو الأدب الأعمال الأدبية في صورة أعمال منتظمة في نسق تاريخي ، ويطبقون مقولات التأريخ (بهمزة القطع) وفلسفته ومناهجه في دراساتهم الأدبية . وتبدأ هذه المقولات بمقولة النسبية الزمانية والمكانية . فلكل زمان ومكان تقاليد وذوق ومعايير وأعراف ونظم سياسية واقتصادية وتجارب حياتية خاصة . وهذا كله متغيّر من زمان إلى زمان ومن مكان إلى آخر . ولكي نستوعب العمل الأدبي ، ونستمتع بقراءته ، ونحكم على قيمته الفنية لا بد من الرجوع به إلى فضائه الزماني والمكاني . لا نفسره أو نحكم عليه بأعين عصرنا الحاضر وتجاربنا المعاشة الآن ، وإنما نراه من خلال أعين معاصريه ومن خلال فهمهم له وحكمهم عليه ، فلقد توجه الشاعر بخطابه الأدبي إليهم في المقام الأول ، ولم يكن ينظر إلى زمان آخر أو مكان آخر عندما نظم قصيدته ؛ فزهير بن أبي سلمى توجه بمعلقته الشهيرة إلى قبيلتي عبس وذبيان وتحدث عن الحرب الطاحنة التي كانت قائمة بينهما وأتت على الزرع والضرع ؛ وكان طرفه يوجه خطابه الشعري ـ معلقته مثلاً ـ إلى قومه في ظل ظروف وقيم وتقاليد معينة كانت سائدة بينهم وتحكم علاقاتهم القبلية . وتوجه أبو تمام بقصيدته ـ فتح عموريه ـ إلى معاصريه المسلمين في انتصارهم على جيش الروم . وهكذا الأمر مع كل عمل أدبي . وهنا تكون مهمة دارس الأدب « البحث والتنقيب » في زوايا التاريخ عن كل ما أحاط بالعمل الأدبي من ظروف زمانية ومكانية تمكننا من فهم العمل الأدبي وتلقي الضوء على رموزه ، وتعطينا صورة عن كيفية تلقي المعاصرين وتقويمهم له .

ويرتبط بمقوله النسبية التاريخية ويتداخل معها مقولة أخرى هي مقولة « السببية » ؛ وهي تعني أن الأديب لا يبدع عملاً أدبياً من فراغ ، وإنما لا بد من « مسببات » تدفعه إلى نظم نتاجه الأدبي . وهذه المسببات تكون شكلية ومضمونية . فالخلق من العدم مقصور على القدرة الإلهية . أما الأديب فلا يبدع من عدم وإما لا بد له من نموذج سابق يبنى عليه ويحتذيه عن قرب أو بعد . لا يمكن تصور شاعر ينظم قصيدة أو راوٍ يكتب رواية أو مسرحيّ يؤلف مسرحية إلاّ ويكون في ذهن كل واحد منهم « نموذج » مسبق لما تكون عليه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القصيدة الغنائية شكلاً ومضموناً ، وللقصة الواقعية شكلاً ومضموناً وللمسرحية التاريخية شكلاً ومضموناً . وهذه النماذج السابقة تكون بمثابة « المصادر » أو « المنابع » التي يستقي منها الأديب مادته الأدبية الخام والشكل الذي يعيد صياغتها فيه. وتقاس أصالة الأديب بمدى قربه من هذا النموذج المتعارف عليه والموروث ومدى التزامه بالأعراف والتقاليد الأدبية المتوارثة أو الخروج عليها والتجديد الذي يدخله فيها . وتكون مهمة دارس الأدب هنا أيضاً البحث عن المنابع التي رفدت العمل الأدبي شكلاً ومضموناً ، وقياس أصالة الكاتب بقدر الالتزام الأعمى بهذا النموذج أو الثورة عليه جزئياً أو كلياً . ولعلنا نرى مثالاً لذلك عند الحديث عن قصيدة أبي نواس في علاقتها بالقصيدة العربية المتوارثة منذ العصر الجاهلي ، وعند الحديث عن قصيدة أبي تمام في مقابل قصيدة البحتري ، وكلاهما في إطار القصيدة العربية بأنماطها وأعرافها الموروثة . ونشهد في وقتنا الحاضر المعركة التي تثور بين آن وآخر تحت مصطلح « الأصالة والمعاصرة » أو « التقليد والتجديد » في الشعر العربي الحديث .

ومع هاتين المقولتين تأتي مقولة ثالثة لا يستقيم التناول التاريخي للأدب بدونها هي مقولة النشوء والتطور . فالتاريخ يعني في جوهره التغيّر وعدم الثبات في الشكل أو المضمون . ومن ثمّ برزت قضية التقسيم الزمني إلى فترات وعصور وحركات ومدارس وأجيال وتيارات ، أو قضية النشأة والازدهار والأفول للظواهر الأدبية ، أو قضية التدني والانهيار من عصر ذهبي مزدهر للأدب أو العكس . . . الخ .

والمقولة الرابعة التي تقيدت بها الدراسة الأدبية ذات المنظور التاريخي بصورة حاسمة هي « اليقينية » ، فمثلما يرفض التاريخ أية معرفة تاريخية تفسيرية أو تقويمية لا تقوم على « وقائع » تاريخية لا تقبل الشك ، ترفض الدراسة الأدبية التاريخية أيضاً أية معرفة عن العمل الأدبي تكون مبنية على التكهن أو الاعتقاد الذاتي أو الاحتمال أو التصور الذهني . لا بد أن تكون معرفتنا بالعمل الأدبي مبنية على حقائق تاريخية موثقة بشتى سبل التوثيق . وهكذا جهد مؤرخو الأدب وقضوا حياتهم في توثيق حقائقهم التاريخية المتعلقة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالعمل الأدبي سواء من حيث توثيق نسبة العمل الأدبي إلى مؤلفه ـ إذا كان مذكوراً ـ وتاريخ تأليفه ، وتحقيق نصه ، والتثبت من إشاراته ورموزه ، ولم يتركوا وسيلة للتوثيق إلا اقتفوها من داخل النص أو خارجة .

وهكذا تبدأ مهمة مؤرخ الأدب ببحوث تاريخية تمهيدية مثل إحصاء الأعمال الأدبية ، وتوثيق نسبتها إلى مؤلفيها ، وتحقيق نصوصها ، وذكر ما نشر منها وما لم ينشر ، وما أدخل عليها تعديلات وتنقيحات . . . الخ ثم يخلص مؤرخ الأدب إلى العملية التأريخية الحقيقية وهي كتابة تاريخ هذه النتاجات الأدبية . فينطلق من مبدأ النسبية والخصوصية لكل فضاء زمان ـ مكاني ، ويجهد في تفسير العمل الأدبي في ضوء « المصادر » التي أدت إلى ظهوره بهذه الصورة شكلاً ومضموناً ، أو يعمد إلى إيجاد صلة تاريخية تطورية بين عدد من الإبداعات الأدبية المتماثلة تحت مصطلحات تاريخية مثل « عصور » أو « حركات » أو تيارات . . . . أو « تيارات » أو « أنواع أدبية » ؛ يقول الأستاذ فان تيجم عن مهمة مؤرخ الأدب القومي بعد الانتهاء من المرحلة الأولى من جمع الأعمال الأدبية وتوثيقها وتحقيق نصوصها : « حتى إذا وصل المؤرخ إلى أثر أدبي بالذات [شعر عمر بن أبي ربيعة مثلاً] كان أمامه برنامج واسع عليه أن يحققه : فيدرس أول ما يدرس « مصادر » العمل سواء في نطاق المؤلف نفسه [شخصية عمر ونفسيته وظروف نشأته وتكوينه الشخصي] أو خارج نطاقه : يدرس الأعمال التي سبقته [جميع شعر النسيب والتشبيب من أول العصر الجاهلي وحتى وقت عمر] ، والينابيع التي وردها ، والعوامل التي ساعدت على ميلاده [الرخاء المادي والفراغ السياسي في بيئة الحجاز آنذاك] ، ثم يدرس « نشوءه » [ربما كانت قصيدة عمر الغزلية متطورة عن أغانٍ غزلية شعبية آنذاك ؟ !] أي المراحل المختلفة التي تعاقبت على تكونه . . . إلى أن رأى النور وألقى إلى الجمهور [التكوين الجنيني للعمل في الذهن الإبداعي للأديب] ، ثم يدرس « مضمونه » أي ما يضم من وقائع ، وما يعرض من أفكار ، وما يصور من عواطف ، ثم يدرس « فنه » أعني تأليفه وأسلوبه ونظمه ، ثم يدرس « مصيره » أي ما أصاب من نجاح عند القراء ، وكيف تقبله النقاد ، وهل أعيد طبعه ، وماذا كان تأثيره (وقد يكون تأثيره

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

متأخراً . .) » .

ويعود الأستاذ فان تيجم ليركز على مسألتين من هذه المسائل العديدة التي تواجه مؤرخ الأدب القومي ، ويرى أنهما تحتاجان جهداً خاصاً حتى أنه يجعل من دراسة هاتين المسألتين زاوية خاصة متخصصة في كتابة تاريخ العمل الأدبي ؛ يقول : « وتخرج المسألتان الأولى والأخيرة ، أعني مسألة التأثر [أي تأثر العمل الأدبي بما سبقه من أعمال أدبية] ، ومسألة التأثير [أي تأثير العمل فيما لحقه من أعمال أدبية] عن نطاق العمل الأدبي المدروس وتؤلفان دراسة مستقلة . فمن النادر ، في الواقع ، أن يكون أثر من الآثار الفكرية فريداً في نوعه ، معزولاً عن غيره . فما من لوحة أو تمثال أو لحن أو كتاب إلّا ويدخل في زمرة من الزمر ، شعر المؤلف بذلك أم لم يشعر . وعلى التاريخ الأدبي أن يضعه في موضعه من أنواع الأدب وصور الفن ، ثم يبيّن أصالته بقياس ما ورث عن غيره وما أورث غيره . إننا لنزداد فهماً للجديد [في شعر أبي تمام] إذا نحن عرفنا [التشكيل البلاغي والتفكير الفلسفي في الأدب العربي] الذي تقدمه، كما أننا نزداد فهماً لمدلول أثر من الآثار إذا نحن درسنا الآثار التي أعقبته . . . فبعض المؤلفات بدايات [رواية زينب لهيكل] وبعضها نهايات ، وكثير منها يجمع بين هذا وذاك ، وهذه التأثرات والتأثيرات هي على كل حال عنصر أساسي في تاريخ الأدب » . ولعلنا نلحظ الاهتمام الكبير ـ ربما الزائد عن الحد ـ الذي أولاه مؤرخو الأدب العربي القدماء لهذه المسألة المتعلقة بعلاقة الأديب مع من سبقه ، وظهرت كتب كثيرة خصصت لقياس أصالة المبدع الأدبي في سياق تاريخ الأدب العربي وبخاصة في مجال الشعر ؛ فكانت كتب السرقات والموازنات والوساطات . وبالرغم من التعسف في كثير من الأحيان في مثل هذه التأليفات ، لا يمكن إغفال هذه الناحية في تاريخ الأدب . ففي داخل كل أديب في كل زمان ومكان « أنا » تحاول أن تثبت ذاتها وتفوقها على من سبقها . وإذا ازداد فهمنا لطبيعة هذه « الأنا » المتميزة زاد فهمنا لطبيعة الظاهرة الأدبية بعامة وفهمنا للعمل الأدبي نفسه .

ومثلما لا يوجد العمل الأدبي المنعزل عن غيره من الآثار الأدبية في نطاق الأدب القومي الواحد ، لا يوجد أيضاً الأدب القومي المنغلق على ذاته

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمنعزل عن الآداب القومية الأخرى ؛ وإنما كانت الآداب القومية المختلفة منفتحة دائماً على بعضها البعض ، وكانت بينها على مرّ الأزمان والعصور علاقات متبادلة من الأخذ والعطاء . انفتح الأدب العربي إبان إزدهار الحضارة الإسلامية على الآداب الفارسية والهندية واليونانية القديمة التي أرفدته في هذا الجانب أو ذاك . ونرى الصورة تتكرر بدرجة أكبر في العصر الحديث عندما تواصل الأدب العربي مع الآداب الأخرى ـ وبخاصة الآداب الغربية ـ على نطاق واسع . وفي المقابل كان الأدب العربي القديم ـ والحديث أيضاً ـ منبعاً رئيساً لهذه الآداب الأوروبية يقف إلى جانب المنابع التوراتية والإغريقية واللاتينية . إنها شبكة متداخلة ممتدة من علاقات الأخذ والعطاء بين الآداب القومية في شتى أنحاء العالم .

وهنا تأتي الدراسة الأدبية المقارنة « أو الأدب المقارن » لتتناول هذا الجانب من تاريخ العمل الأدبي أو الأديب أو الأدب القومي بعامة مع غيره من الآداب القومية الأخرى . وهكذا يستطرد الأستاذ فان تيجم فيقول : « بقيت هناك نقطة لم نوضحها توضيحاً كافياً . لقد تحدثنا عن التأثيرات التي يخضع لها المؤلف أو يحدثها . وكنا نعني بذلك المصادر واقتباس الموضوعات أو الأفكار أو الأشكال الفنية . ولا شك أن لهذه التأثيرات شأنها في داخل أدب واحد بعينه . . . لكن التقليد إذا انحصر في نطاق أمة واحدة ولغة واحدة لم يكن وافر الخصب . فهو إمّا مجرد تأثير عام وتيقظ في الاستعدادات الكامنة عن طريق الأعجاب بأحد السابقين واحتذائه ، وإما ضرب من العبودية ـ يمحو كل أصالة شيقة . . . .

في حين أننا إذا التفتنا ، ونحن نتصفح الأدب الفرنسي ، إلى اتصالاته بالآداب الأخرى لم نلبث أن نلاحظ وفرة هذه الاتصالات ، وكثرة ما لها من شأن خطير . وعلى التاريخ الأدبي الذي وصفناه أن يعنى دائماً بالتأثيرات والتقليدات والاقتباسات [يعدد أمثلة كثيرة على تأثر الأدباء الفرنسيين بأدباء اليونان واللاتين والطليان والأسبان والإنجليز والألمان . . .] .

فماذا يفعل مؤرخ الأدب حين يصل إلى هذه النقطة من أبحاثه ، ويجد نفسه أمام هذه الشبكة الواسعة من القوى التي أثرت فيمن يدرس من كتاب ؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ما دام في نطاق التأثيرات والتأثرات الداخلية [أي في نطاق الأدب القومي ذاته ، تأثر الحطيئة بزهير ، وتأثر أحمد شوقي بالمتنبي مثلاً] فهو يشعر أنه في بيته . . . أما إذا أراد أن يعرف التأثيرات الخارجية على الكاتب [تأثر أحمد شوقي بالمسرح الفرنسي في مسرحياته الشعرية ، وتأثر صلاح عبد الصبور بإليوت ، وتأثر الهمشري بشيلي ، وتأثر توفيق الحكيم بالأدبين اليوناني والإنجليزي مثلاً] ، أو أن يعرف تأثيراته الممتدة إلى الآداب الأخرى [تأثير أبي تمام والمتنبي وأبي العلاء على الشعراء الفرس مثلاً] وجد نفسه أمام غاية كثيفة من العلاقات المتشابكة بين الآداب المختلفة . وطبيعي أنه لا يستطيع مؤرخ أدبي واحد مهما بلغت طاقته ، وتوسعت معارفه ، وتعددت اللغات التي يعرفها ، وتشعبت اهتماماته ، أن يقوم . بجميع هذه المهام الملقاة على عاتق مؤرخ الأدب . وهنا يخلص الأستاذ فان تيجم إلى القول : « ليس هناك إلا وسيلة واحدة لحلّ هذه الصعوبة : هي توزيع المهمات وتقسيم العمل . فما دامت كافة الأجزاء التي تتألف منها دارسة كاملة ومتكاملة لكتاب أو كاتب يمكن أن تدرس في التاريخ الأدبي القومي وحده إلّا جزءاً واحداً هو دراسة التأثيرات والتأثرات ، فقد وجب أن نفرد لهذا الجزء فرعاً خاصاً من الدراسات ، له غاياته الواضحة المحدودة ، وله الاختصاصيون الذين يتوفرون عليه ، وله المناهج التي تتبع فيه ، فيتناول النتائج التي ينتهي إليها تاريخ الأدب القومي ، فيمضي بها في كل صوب . . . ويضمها إلى النتائج التي انتهت إليها مؤرخو الآداب الأخرى . . . » . ويعود جان ماري كاريه ، تلميذ فان تيجم ، فيؤكد مرة أخرى على أن الأدب المقارن « فرع من التاريخ الأدبي لأنه دراسة العلاقات الروحية الدولية والصلات الواقعية التي توجد بين بيرون [من إنجلترا] وبوشكين [من روسيا] ، وجوته [ألمانيا] وكارلايل [إنجلترا] ، وولترسكوت [إنجلترا] وفيني [فرنسا] ، أي بين المنتجات والإلهامات بل بين حيوات الكتاب المنتمين إلى آداب عدة . وهو لا ينظر من وجهة جوهرية ، إلى المنتجات من حيث قيمها ـ الأصيلة ، ولكنه يعنى على الأخص بالتحولات التي تخضع لها كل دولة أو كل مؤلف مستعاراته ، ففي الواقع إن كلمة التأثير معناها غالباً التأويل ، فردّ الفعل ، فالمقاومة ، فالمعركة ، » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهكذا انفرد الأدب المقارن بفرع خاص من تاريخ الأدب القومي يهدف إلى تزويد مؤرخ الأدب القومي بجانب آخر من الصورة لأديب أو عمل أدبي ؛ وهذا الجانب يختص بعلاقات الأديب أو العمل الأدبي مع الآداب الآخرى وبخاصة في دائرة تأثره بمصادر أجنبية وتأثيراته الممتدة إلى الآداب الأجنبية . واشترط المنهج التاريخي على الدارس المقارن ألّا يشرع في دراسة تاريخية مقارنة إلّا بعد اثبات اتصال تاريخي موثق بين طرفي الدراسة المقارنة . وبهذا المفهوم لمصطلح الأدب المقارن استمرت الممارسات المقارنة طيلة القرن التاسع عشر وامتدت إلى قسم كبير من القرن العشرين وذلك قبل أن يمرّ المصطلح بمرحلته الثانية ، وهي مرحلة التمرد على المنظور التاريخي في الدراسة الأدبية بعامة وفي الدراسة الأدبية المقارنة بخاصة .

ب ـ مرحلة المنظور النقدي أو النقد الأدبي ونظرية الأدب :

وقد بدأت هذه المرحلة في تطور الدارسة الأدبية تحت تأثير النقلة الكبيرة في الدرس اللغوي من التاريخية إلى الوصفية ، ومحاولة اللحاق بالتقدم الهائل في مجال العلوم الطبيعية ، وكسب الاحترام الذي يقابل به البحث في هذه العلوم والدراسات اللغوية . فشّن دارسو الأدب الجدد ـ وبخاصة في الولايات المتحدة الأمريكية ـ منذ أوائل القرن الحالي حملة شديدة على المنظور التاريخي في تناول الأدب ودراسته ، فشككوا في غايات الدراسة الأدبية التاريخية ، وعارضوا المنهجية المتبعة ؛ بل إنهم وصولوا إلى حدّ التشكيك في مشروعية دراسة الأدب تاريخياً أو إمكانية كتابة « تاريخ للأدب » . وأقاموا هذا الموقف على أساس من تناقض مقولات التاريخ مع طبيعة العمل الأدبي والتجاوز في ممارسات مؤرخي الأدب .

فهم يرون أن مؤرخ الأدب إمّا أن يقف عند حدّ رصد الأعمال الأدبية وتوثيقها وتحقيق نصوصها ، والتأكد من نسبتها إلى أزمانها ؛ وهنا لن تزيد مهمته عن مهمة أمين متحف الآثار الذي يجمع القطع الأثرية ويتحقق من أصالتها ثم يصنفها على أرفض المتحف في تتابع زمني . وإمّا أن يتقدم مؤرخ الأدب خطوة أخرى إلى الأمام وهي محاولة تفسير العمل الأدبي فنياً وإلقاء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الضوء على قيمته ، وهي المهمة الجوهرية لدارس الأدب . وعند هذه الخطوة يجد مؤرخ الأدب نفسه في مواجهة تناقض شديد بين طبيعة العمل الأدبي الفني والمقولات التاريخية التي ينطلق منها مؤرخ الأدب . فليس ثمة حتمية أو سببية في تكوين العمل الأدبي وظهوره شكلاً ومضموناً بالصورة التي ظهر عليها . ولا يمكن القطع أو الحسم بأن العوامل - (أ) ، (ب) ، (جـ) - أيّاً كانت طبيعة هذه العوامل - قد أدت بالضرورة إلى ظهور العمل الأدبي (د) بالصورة التي ظهر بها . ولا يمكن القطع أيضاً بأنه إذا توافرت هذه العوامل ثانية في أية لحظة تاريخية فسيظهر عمل أدبي مماثل للعمل (د) . ثم إن طبيعة العمل الأدبي تتناقض أيضاً مع مقولة النسبية التاريخية ، فالعمل الفني ، سواء كان لوحة مرسومة أو منظومة موسيقية أو قصيدة شعرية ، يتجاوز في قيمته الجمالية حيز الزمان وحيز المكان المحدودين ؛ وإلّا لما أمكننا في الوقت الحاضر أن نعجب بالشعر الجاهلي ، وأن نجد متعة في قراءته وإنشاده ، ولما أمكننا تذوق الأعمال الأدبية الأنجليزية واليابانية والنيجيرية في نصوصها الأصلية أو في ترجماتها إلى العربية دون أن تتمثل بالضرورة فضاءاتها الزمانية والمكانية . هي تتطلب متعتنا بقراءة معلقة طرفة أو لبيد أو زهير مثلاً العودة إلى سيرة طرفه وتفاصيل حياته المتمردة على قوانين القبيلة الصارمة ، أو الإلمام بقضية الوجود والصراع بين البقاء والفناء في العصر الجاهلي لنفهم قصيدة لبيد ، أو البحث التاريخي الموسع في حرب البسوس التي دامت أربعين سنة وما جرى فيها من أحداث لنلمّ بمعلقة زهير ؛ ويمكن أن نستطرد في هذا التساؤل عن شعر أبي نواس وأبي تمام والمتنبي وأبي العلاء وغيرهم . ومن ناحية ثالثة ، تتناقض طبيعة الحقيقة الأدبية مع مقولة التطور والتغيّر التي تدخل في صلب عملية التأريخ وفلسفتها : فعلى أي أساس وبأي مفهوم ينظر إلى تطور الظاهرة الأدبية وتغيّرها من عصر إلى عصر ، هل يكون هذا بمفهوم النظرية التي ترى تطور الإنسان عن قرد أي تطور القصيدة العربية عن مقطعات رجزية أو صيحات إنفعالية موزونة ؛ وهنا يلزم البحث عن أصول بسيطة بدأت بها الظاهرة الأدبية ، وتمثل مثلٍ أعلى منشود . أم يكون بمفهوم النظرية التي تترى التطور في صورة دائرية تتمثل في البيضة فالكتكتوت فالدجاجة لتعود الدورة من جديد بصورة أخرى ؟ أي تحول أبيات الغزل أو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

النسيب المتناثرة في العصر الجاهلي الأول إلى المقطع الكللي في الجاهلية المتأخرة إلى القصيدة الغزلية عند عمر بن أبي ربيعة إلى القصيدة الفلسفية عند أبي العلاء . وأخيراً مقولة التقسيم الزمني الداخلة أيضاً في صلب التاريخ وفلسفته ، فعلى أي أساس يكون هذا التقسيم ؟ لقد أثبتت تواريخ الأدب المكتوبة في الآداب المختلفة فشل هذه المقولة بدليل الاضطراب الواضح في معايير هذا التقسيم ومصطلحاته . فنرى في تواريخ الأدب العربي بعامة اضطراباً في معايير تقسيم العصور الأدبية إذ جمعت المعايير الثقافية الدينية (الجاهلي ـ صدر الاسلام) والسياسية (الأموي ـ العباسي الأول ـ العباسي الثاني ـ المملوكي ـ الفاطمي) والمعيارية (عصر الانحطاط والظلام) والمعايير المكانية (في الجزيرة ـ في إيران ـ في الشام ـ في العراق ـ في مصر) وكثيراً ما نرى هذه المعايير مجتمعة جنباً إلى جنب في التاريخ الواحد للأدب العربي . وليس الحال في تواريخ الآداب الأجنبية بأفضل منه في تاريخ الأدب العربي وقد لاحظ هؤلاء المعارضون أنه نتيجة للتناول التاريخي في الدراسة الأدبية تجزأ العمل الأدبي في أيدي الدارسين التاريخيين ، فمرة يدرس من حيث رموزه السياسية ، ومرة من حيث رموزه الاجتماعية ، ومرة من حيث الشكل ، ومرة من حيث تراكيبه اللغوية . . . الخ في الوقت الذي ينبغي فيه الحفاظ على وحدة العمل الأدبي والنظر إليه بأنه تركيب متداخل ومتكامل لا يمكن الفصل بين مكوناته الشكلية والمضمونية .

ومن ناحية الممارسات الفعلية في كتابة تواريخ الأدب لاحظ هؤلاء المعارضون عدم الاتفاق على مصطلح « أدب » ذاته الذي هو في الأساس موضوع الدراسة الأدبية ، فقد خلط الكثيرون من دارسي الأدب بين الأدب الشعبي بأساطيره وخرافاته وأسماره وأمثاله وأقواله المأثورة وأغانيه الشعبية مع كتب الرحلات مع الأدب الفني الجميل (لعلنا نلاحظ هذا الاختلاف في أقسام اللغة العربية في الجامعات العربية فمنها أقسام ما زالت تدخل الأدب الشعبي في دراسة الأدب العربي بينما تقتصر أقسام أخرى على الأدب الفني الجميل ، ومنهم من يجعل كتب الرحلات لأنيس منصور والشدياق ورفاعة الطهطاوي وغيرهم موضوعات للبحث الأدبي) . وأخذ المعارضون الجدد على مؤرخي الأدب تمسكهم « بالحقيقة العلمية » الموثقة بكل سبل التوثيق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والتحقيق والرافضة لكل تكهن أو ظن أو اعتقاد ، وحرصهم على « الموضوعية المنهجية » البعيدة عن كل حكم تقويمي أو تفسير « ذاتي » للعمل الأدبي . فقد أدى هذا الموقف إلى اللف والدوران حول العمل الأدبي وجمع كل معلومة تاريخية أحاطت بالأثر الأدبي دون أن يغوصوا في أعماق العمل الأدبي نفسه . ومن ناحية أخرى أبعدوا النظر في جماليات العمل الأدبي ، ونفوا الاستاطيقا الأدبية (النقد الأدبي) من دائرة الدرس الأدبي الأكاديمي المحترم .

ونتيجة لهذه المآخذ وغيرها أفل نجم الدراسة التاريخية للأدب ، وانصرف الكثيرون من دارسي الأدب ـ وبخاصة في الجامعات الأمريكية ـ عن البحوث الأدبية التاريخية . وأخذ منظور جديد يتبلور ، وتتسع آفاقه ، ويحتلّ مكانة المنظور التاريخي في الدرس الأدبي الحديث ؛ هو المنظور السكوني أو الآني أو بمصطلح آخر « النقد الأدبي » . فإذا كان المنظور التاريخي بمقولاته العديدة يرى الأعمال الأدبية في صورة حبات متصلة ومتتالية في عقد منظوم أو في صورة نقلات متتالية في لعبة الشطرنج فإن المنظور السكوني أو النقدي يرى الأعمال الأدبية حبات متجاورة متماثلة أو مختلفة في عقد مفروط زماناً ومكاناً ، أو في صورة قطع الشطرنج الموجودة على الرقعة في لحظة متوقفة خلال اللعب . وبذلك تصبح مهمة دارس الأدب (= الناقد الأدبي) هو تفسير أو تحليل أو تقويم أو وصف الأعمال الأدبية ذاتها سواء في علاقات المجاورة الواحد منها مع الآخر أو بذواتها منفصلة الواحد منها عن الآخر .

ولكي تلحق الدراسة الأدبية بالعلوم الطبيعية من حيث المنطلقات والمنهجيات والنتائج ؛ ويكون لها الاحترام الذي يكنه الجميع لهذه العلوم لا بد أن ينطلق هذا التناول الآني (النقدي) للأعمال الأدبية وصفاً أو تحليلاً أو تفسيراً أو تقويماً من تصور مبدئي لماهية الأدب وطبيعة العمل الأدبي من شتى جوانبه الشكلية والمضمونية والجمالية . ولما كانت الدراسة الأدبية لم تصل بعد إلى «العلمية » المطلقة المتحققة في العلوم الطبيعية فقد عدل عن مصطلح « علم الأدب » إلى « نظرية الأدب » أو « الدرس الأدبي » . ويحاول منظرو الأدب الإجابة عن أسئلة تتناول الكليات الأدبية بدءاً بالسؤال الجوهري : ما هو الأدب ؟ ما الذي يجعلنا نقول إن معلقة طرفة أدب ، وأن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ألفية ابن مالك في النحو ليست من الأدب ، وماذا عن « ألف ليلة وليلة » ؟ هل تدخل في عداد « الأدب » ، ومن ثمّ تخضع للدراسة الأدبية ، أم لا تعدّ أثراً أدبياً ، وندخلها في ميدان البحث الاجتماعي أو الأنثروبولوجي مثلاً ، ومن ثم لا تصلح موضوعاً للدرس الأدبي ؟ وانتهاءً بأسئلة نوعية مثل ما هي القصة ، أو المسرحية ، أو القصيدة ، أو الرومانسية ، أو الواقعية ، أو الراوي ، أو اللغة الشعرية ، أو الغنائية ، أو الملحمية ، أو المأساة ، أوالملهاة ، أو الالتزام . . . . الخ ؟ ما هي علاقة الظاهرة الأدبية بالمجتمع والتاريخ والفكر . . . الخ وطبيعي أن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة الكلية لا تتأتى عن طريق التصور العقلي أو الذاتية الخالصة وإنما عن طريق الاستقراء المستفيض للأعمال الأدبية بدءاً بأقدم عمل أدبي وانتهاءً بآخر عمل أدبي ظهر على الساحة الأدبية . وهكذا تدفقت الدراسات الأدبية النقدية والتنظيرية وتلاحقت تدرس الأدب في قضاياه الكلية وتدرس الظاهرة الأدبية من شتى جوانبها الشكلية والمضمونية والمعيارية بعيداً عن المحيط الزماني والمكاني للعمل الأدبي ، وتغوص في البنيات المتعددة للعمل الأدبي .

وكان من الطبيعي أن تنتقل هذه الثورة إلى الدراسة الأدبية المقارنة بتوجهها التاريخي الذي قدمناه من قبل . وتزايدت الانتقادات والمعارضات حتى وصلت إلى ذروتها وعرفت باسم « إشكالية » أو « أزمة » الأدب المقارن . وقد قاد الحملة أستاذان كبيران : أحدهما من الولايات المتحدة هو البروفسور رينيه ويليك ، والآخر من فرنسا ذاتها هو البروفسور رينيه ايتيامبل . وكان التشكيك والتساؤل حول منطلقات الأدب المقارن وغاياته ومنهجيته واستقلاليته وممارساته . فبالإضافة إلى الانتقادات التي وجهت إلى تاريخ الأدب والتي تنسحب أيضاً إلى الدراسة الأدبية المقارنة باعتبارها فرعاً مكملاً لتاريخ الأدب القومي ، خصوا الأدب المقارن وممارساته بعدة نقاط منها أن الأدب المقارن بالمنظور التاريخي انحصر تقريباً في دائرة ضيقة للغاية هي تتبع التأثيرات الوافدة والتأثيرات الصادرة . بحيث أصبح الدارس الأدبي المقارن بمثابة ماسك دفتر جمركي يرصد ويسجلّ ما يمرّ عبر بوابته من تأثيرات متبادلة بين الآداب القومية . ومنها أن دراسة التأثيرات تكاد تكون مستحيلة ولا يمكن القطع بها لأنها تبحث في التكوين الجنيني للعمل الأدبي وما هي المكونات القومية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمكونات الأجنبية منها . وقد نتج عن هذا انصراف دارسي الأدب المقارن إلى اللف والدوران حول العمل الأدبي وذلك بالتركيز على دراسة « الوسائط » التي ينتقل من خلالها التأثير من أدب إلى أدب مثل حياة المؤلفين ورحلاتهم واطلاعاتهم والترجمة والصالونات الأدبية إلى غير ذلك من وسائل الاتصال بين الآداب . ومنها أيضاً إدخال موضوعات ليست من صميم الدراسة الأدبية مثل دراسة صورة بلد في أدب بلد أخرى (صورة الإنجليزي في الأدب العربي مثلاً) . وأيضاً اتخذ المقارنون من الأدب الشعبي موضوعاً للدرس المقارن فدرست هجرة الأساطير والخرافات والأسمار وحكايات الجن والأمثال والأقوال المأثورة من بلد إلى بلد واختصت بجانب كبير من الدراسة المقارنة . وأخيراً ، كاد الأدب المقارن أن يذوب في تاريخ الأفكار وذلك بدراسة الأفكار من أدب إلى أدب مثل فكرة الزمن أو فكرة الموت أو فكرة الحب العذري وكيف تجسدت في أدبين قوميين . ثم ، وأخيراً ، لم يكن ثمة اتفاق بين دارسي الأدب المقارن حول تحديد الحدود القومية ، وظهرت من خلال ممارساتهم الفعلية معايير ذاتية في تحديد هذه الحدود القومية ؛ ومن ثم تدخلت عوامل غير « أدبية » في الدراسة الأدبية إذا حاول كل دارس مقارن تصيّد التأثيرات الصادرة من أدبه القومي إلى الآداب الأجنبية الأخرى لكي يزيد من رصيد تراثه الأدبي والثقافي ويشعر الآخرين ـ إنطلاقاً من شعور قومي ضيق ـ بتفوق هذا الأدب وامتداد تأثيراته شرقاً وغرباً .

وفي المقابل انطلقت الدراسة الأدبية المقارنة الجديدة من ثلاث مقولات أساسية توافقت مع توجهات الولايات المتحدة الأمريكية التي حاولت دوماً الاستفادة من الأخطاء التي وقع فيها الأوربيون على الجانب الآخر من الأطلنطي في شتى جوانب الحياة ، وحاولت خلافة الاستعمار الأوربي التقليدي بأسلوب جديد في التعاطي مع الدول الأخرى بآدابها وثقافاتها ؛ وهذه المقولات الثلاث هي :

١ ـ مقولة أخلاقية ترى جميع الآداب والثقافات الختلفة متساوية في القيمة والعطاء ، وترفض مبدئياً تميز أدب على أدب ، أو سيطرة ثقافة على ثقافة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٢ ـ مقولة سياسية تنادي بالانفتاح على الآداب والثقافات المختلفة ، وتفهم التراكم الثقافي والأدبي المختزن عبر مسيرة التاريخ الإنساني .

٣ ـ مقولة نقدية وتنظيرية تقول بوحدة الظاهرة الأدبية على اختلاف فضاءاتها الزمانية والمكانية واختلاف بشكيلاتها اللغوية واختلاف حدودها القومية .

وفي إطار هذه المقولات الثلاث أصبحت المقارنة في الدراسة الأدبية المقارن أداة في يد دارس الأدب تساعده في الغوص رأسياً في أعماق الظاهرة الأدبية عبر الحدود القومية وعلى مستوى جميع الآداب في محاولة لفهم العمل الأدبي المفرد أو لفهم « الأدب » في شموليته وكليته . إنها الأداة التي تمكننا من إلقاء نظرة بانورامية على الظاهرة الأدبية في شتى جوانب تشكيلها الفني أو الجمالي . وهذا هو الهدف الأول من دراسة الأدب تماماً مثلما تفعل العلوم الطبيعية وهي تحاول فهم الظواهر الطبيعية المختلفة . وهكذا تخلى الأدب المقارن عن كونه فرعاً مكملاً لتاريخ الأدب القومي ويعني بالعلاقات العرضية بين الأدب القومي وغيره من الآداب الأجنبية ـ إلى أن يكون في صلب النقد الأدبي ونظرية الأدب . وأصبح الناقد الأدبي المقارن لا يدرس « مجنون ليلى » لأحمد شوقي و« روميو وجولييت » لشكسبير بهدف إثبات ما يدين به أحمد شوقي من تأثر بشكسبير عندما كتب مسرحيته ، وإنما أصبح الهدف هو وضع كل مسرحية منهما في مقابل الأخرى وعلى قدم المساواة لفهم التشكيل الجمالي والبنيات الفنية لكل واحدة منهما في ضوء الأخرى ، وبذلك تزداد فهماً واستيعاباً للعملين معاً من حيث الحبكة والحدث الدرامي وتصوير الشخصيات ؛ أو أن يضع قصيدة لإبراهيم ناجي وقصيدة لشيلي من الأدب الإنجليزي وقصيدة لبوشكين من الأدب الروسي ، ويفسر أو يؤول كل واحدة منها في ضوء الأخرى دون اعتبار للعوامل الزمانية والمكانية التي أثرت في تشكيل كل قصيدة منها ودون اعتبار لعلاقة تاريخية تأثرية بين الشعراء الثلاثة . وكذلك الأمر بالنسبة لمنظر الأدب المقارن إذ يحاول التوصل إلى كليات الظاهرة الأدبية عبر الحدود القومية من خلال استقراء أكبر عدد ممكن من الأعمال الأدبية المنتمية إلى عدة آداب قومية مختلفة ، كأن يجيب عن السؤال المبدئي : ما الأدب ؟ أو السؤال عن دور الشخصيات في الرواية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الاجتماعية والرواية الشخصية ، أو تكوين مفهوم عام للرومانسية أو الواقعية أو أي سؤال آخر يتعلق بنظرية الأدب في وحدته المتجاوزة حدود الزمان والمكان وذلك على غرار ما يفعله اللغويون في الدرس اللغوي الحديث بعد أن ثاروا على المنظور التاريخي الذي كان سائداً في الدراسة اللغوية من قبل .

وأضاف النقاد الجدد الأمريكيون بعداً جديداً للدراسة الأدبية المقارنة يتمثل في قياس الأدب ومقارنته بشتى الفعاليات الإنسانية الأخرى فيقيس الفن في العمل الأدبي على الفن في لوحة مرسومة أو منظومة موسيقية أو أثر معماري ، أو تمثال منحوت ، أو فيلم سينمائي . ومن هذه المقارنة يمكن إدراك « الفن » في العمل الأدبي المفرد أو في الأدب بعامة ويمكن في الوقت ذاته إدراك تمايز الفن القولي عن غيره من الفنون السمعية والبصرية الأخرى . ويتمثل أيضاً في مقارنة الأدب بصور التعبير الأخرى من فلسفة وتاريخ وسياسة وعقائد . . . الخ ومن عقد هذه المقارنات نستطيع أن نستخلص خصوصية التشكيل الفني والجمالي للظاهرة الأدبية وتتضح معالمها ، ونكون أقدر على تفسيرها وتحليلها .

ومثلما انطلقت الدراسات المقارنة ذات التوجه التاريخي تتصيد التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية المختلفة وهي مكبلة بالعلاقة التاريخية الموثقة بين المرسل والمستقبل ، انطلقت أيضاً الدراسات النقدية المقارنة تعقد القياسات الأدبية بين الأعمال الأدبية من كل حدب وصوب . وكان لا بد أن تقع في أخطاء ويصيبها القصور كثيراً . وتعرضت لما تعرض له الأدب المقارن سابقاً من انتقادات ومآخذ . فأخذ عليها أولا أنها تطمح إلى غاية أكبر بكثير من الإمكانات الواقعية حتى أنها تصل إلى أن تكون غاية ضبابية غائمة وهي تكوين مفهوم واحد لأدب إنساني واحد يشمل جميع الآداب الإنسانية دون اعتبار للخصوصية الزمانية والمكانية لكل أدب قومي على حدة ، ولكل عمل أدبي على حدة ، فالأديب العربي يفكر وهو يكتب للعرب قبل أن يتوجه بخطابه الأدبي إلى الآخرين ؛ وكذلك الحال مع الأديب الإنجليزي أو الفرنسي أو الروسي أو الصيني . . . الخ . ثم إن التركيز على « أدبية » الأدب يحصر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدراسة النقدية المقارنة في حدود الشكلية الخالصة فلا تلتفت إلى قضايا مهمة في التحليل الأدبي مثل علاقة العمل الأدبي بالمجتمع وقضاياه . وقد فسّر هذا الاتجاه أيضاً على أنه اتجاه استعماري أيضاً يحاول أن يجعل من العالم كله قرية صغيرة لا مكان فيها للطموحات والقضايا القومية . فإذا كان الأدب المقارن بتوجهه التاريخي المرتكز على قضية التأثير والتأثر يخدم نزعة قومية ضيقة انطلقت من فرنسا خاصة ، فهذا التوجه الإنساني الجديد يخدم في المقابل نزعة السيطرة الأمريكية الجديدة على العالم أجمع تحت شعار إنسانية الأدب . وأخيراً ، لم تأت القياسات الشاردة بين أقصى الشرق وأقصى الغرب بالنتائج المرجوة ولم تزدنا فهما للظاهرة الأدبية ذاتها ، وإنما توصلت فقط إلى الخطوط العرضية جداً والمبدئية جداً دون أن توصلنا إلى أعماق العمل الأدبي بخاصة أو الظاهرة الأدبية بعامة وتوضيح البنية المتشابكة والمعقدة للعمل الأدبي ؛ فعندما نقيس مثلاً قصيدة من الأدب العربي على قصيدة مماثلة من الأدب الإنجليزي على قصيدة من الأدب الصيني على قصيدة من الأدب النيجيري ، لا يمكن أن نخرج إلا بنتيجة شكلية خالصة وفي خطوطها العريضة عن البناء الشكلي للقصيدة من حيث الوزن والقافية ، وهذا ليس بجديد في معرفتنا بالقصيدة .

وكان لا بد من موقف توفيقي بين ما يسمى بالمدرسة الفرنسية الصارمة منهجاً والضيقة أفقاً والمحدودة نتيجة ، وبين ما يسمى المدرسة الأمريكية المتحررة منهجاً والمتوسعة مجالاً والطموحة غاية . وخير مثال لهذه المحاولة التوفيقية ما قام به الأستاذ الكبير أولريخ فايستشاين ـ رئيس الجمعية الدولية للأدب المقارن سابقاً ـ في كتابه « الأدب المقارن ونظرية الأدب » . وقد حدد فايسشتاين نقاط الخلاف بين المدرستين وحاول التوفيق بينهما في إطار نظرية للأدب تحدد الظاهرة الأدبية وتحدد مبادئها ومعاييرها ومجالات دراستها .

أولاً ـ الأدب القومي :

وقومية الأدب هي المعيار الفاصل في الدراسة الأدبية المقارنة إذ يتفق الجميع على أن الأدب المقارن في أصوله المعترف بها من الجميع شرقاً وغرباً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هـو دراسة الأدب عبـر الحدود القـومية . ومن ثم لـزم البدء بتحـديـد هـذا المصطلح . وربما بدا المصطلح واضحاً للوهلة الأولى غير أن الـواقع يثيـر الكثير من الخلاف حول تعيين الحدود القـومية لـلأدب فنحن نقرأ ونـدرس الأدب العربي والأدب الإنجليزي والأدب الفارسي . . . الخ فمـا هي حدود هذا الأدب أو ذاك ، وكيف نقول إن هذه القصيدة أو المسرحية أو الرواية هي من الأدب العربي أو الأدب الفرنسي سواء كانت في نصّها الأصلي أو مترجمة إلى لغة أخرى ؟ قد تبدو الإجابة عن هذا السؤال سهلة وقريبة إلى الذهن غير أننا إذا وضعنا أي معيار لتحديد هذه الحدود القومية للأدب فسنجد أنه ليس جامعاً وقاطعاً وسنجد ثمة استثناءات تخرج عليه . فالحدود السياسية لم تكن مستقرة في يوم من الأيام وإذا راجعنا التاريخ نجد أن حدود الدول السياسية في تغيّر مستمر بين مدّ وجزر . ولعلنا نذكر في الماضي القريب انقسام دولة الباكستان إلى كيانين سياسيين مستقلين (دولة الباكستان ودولة بنجلاديش) ، ونعايش الآن محاولة إعادة توحيد الألمـانيتين في دولة واحـدة . وإذا أخذنـا الحدود الجغرافية فسنواجه بالموقف ذاته . وخير مثال على اهتزاز هذا المعيار وجود كيان غريب تماماً وسط وحدة جغرافية متماثلة هو الكيان الإسرائيلي في قلب الوحدة الجغرافية العربية . ومع فساد المعيار السياسي والمعيار الجغرافي لا يبقى أمامنا سوى اللجوء إلى المعيار اللغوي ، ليس لأنه جامع وحاسم وإنما لأن احتمال التغيّر غير قائم تقريباً ، والاستثناءات فيه قليلة نسبياً . ومن هذه الاستثناءات التي تحتاج إلى حلّ ، فعلى سبيل المثال هناك وحدة اللغة بين إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية فهل عندنا أدب واحد باللغة الإنجليزية أم عندنا أدب أمريكي وأدب بريطاني ؟ وماذا عن الكتاب الذين يبدعون أدباً بغير لغتهم الأم مثل الشاعر السنغالي الكبير ليوبولد سنجور الذي نظم أشعاره باللغة الفـرنسية وكـان رئيساً لبلده في الـوقت نفسه ، هـل نعـد شعـره من الأدب السنغالي أم من الأدب الفرنسي ؟ وماذا عن سويسرا التي يتكلم شعبها ويكتب بثـلاث لغات (الألمـانية والفـرنسية والإيـطالية) ، فهـل يا تـرى هناك أدب سويسري واحد بثلاث لغـات أم ثلاثـة آداب ؟ وكذلـك التساؤل عن الأدب الهندي والأدب الروسي مع التعدد اللغوي في كل منهما ؟ وماذا عن الأدب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الألماني في كل من ألمانيا الغربية وألمانيا الشرقية ، هل عندنا أدب واحد أم أدبان ؟ وأخيراً ، ما هو المقصود ببعض الدراسات التي تظهر بين آن وآخر وتحمل على أغلفتها عناوين عن « الأدب السعودي ، الأدب المصري ، الأدب الجزائري . . . الخ » ؟ ولا يعني هذا التعداد للحالات الاستثنائية عدم القبول بالمعيار اللغوي في تعيين حدود الأدب القومي ، وإنما يلزم الحذر والتمعن في تعيين هذه الحدود قبل البدء في أية دراسة أدبية مقارنة . وهنا ينصح أساتذة الأدب المقارن بالإطلاع الواسع والمتعمق على أكثر من تاريخ للأدب القومي حتى يتكون في ذهن الدارس المقارن تمثل واضح لروح هذا الأدب وماهيته وخصوصيته القومية في مقابل الأدب القومي الآخر الذي يمثل الحدّ الآخر للدراسة المقارنة .

ثانياً ـ العلاقات التاريخية الموثقة :

أ : تصر المدرسة الفرنسية على حصر الدراسة الأدبية المقارنة في إطار العلاقات التاريخية الموثقة بين طرفي المقارنة الأدبية ، وذلك من أجل الحفاظ على الطمأنينة العلمية والمنهجية الأكاديمية . وقد أدى هذا الموقف المتشدد إلى عدد من أوجه القصور والمآخذ على هذا النهج منها : توقف الدرس الأدبي المقارن عند حدّ تجميع المادة الأدبية الخام التي استقاها الأديب من أدب قومي آخر ؛ فيتوقف الدارس المقارن عند رصد المادة الأدبية الخام التي استقاها الشاعر الفارسي جامي من الأدب العربي في تأليف منظومته « ليلى والمجنون » والتي تتمثل في الشخصيات والحبكة الدرامية والخلفية الزمانية والمكانية . وهذا يعني ألّا يتناول الدراس المقارن التشكيل الفني أو الجمالي للعمل الأدبي ، فيرى كيف أعاد جامي تشكيل هذه المادة الأدبية الخام في صورة فنية وجمالية جديدة ؛ وهذا تجاهل وإغفال لعبقرية الأديب وأصالته وتميزه الفني . ذلك لأن الشطر الأول من البحث (استقصاء المادة الأدبية الوافدة من الخارج) يمكن اثباتها والتحقق منها وتوثيقها ولا مجال للتشكك فيها . أما الشطر الثاني من الدراسة (تحليل التشكيل الفني والجمالي للعمل الأدبي وتبيان قيمته) فيخضع لرأي الناقد المقارن ورؤيته الذاتية للعمل الجديد ؛ وهذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ما لا يمكن الاطمئنان إليه منهجياً ونتيجة .

وأدى هذا الإصرار من جانب المدرسة الفرنسية على الوقائع التاريخية الموثقة إلى سيادة دراسة الأدب الشعبي من أساطير وخرافات وأسمار . . . الخ وسيادة دراسة الموضوعات الأدبية (التيمات) مثل موضوع (تيمة) الحب العذري ، الغيرة ، الانتقام ، العلاقة بين الابن وأمه . . . الخ على الدرس الأدبي المقارن وتتبع هجرتها من بلد إلى آخر واستقصاء التلوينات المحلية التي دخلت عليها عند كل نقلة لها من بلد إلى آخر . وهذا يعني مرة أخرى اهتمام المقارن بالمضمون أكثر من اهتمامه بالصنعة الأدبية التي تعلن عن شخصية المؤلف وإبداعه وتميزه . والأدب الشعبي بطبيعته مجهول المؤلف ولا بد أن يظل مجهول المؤلف . من ثم وجب إبعاد الأدب الشعبي من مجال الدرس الأدبي المقارن . ولا بد من إعادة النظر في دراسة الموضوعات الأدبية حتى لا يتوقف الدارس المقارن عند مجرد تجميع المادة الأدبية الخام وتكديسها وإلاّ فقد الدرس الأدبي المقارن كرامته واحترامه .

ولم يعد من المقبول أيضاً إدخال موضوع « الأجنبي وما يراه » في إطار الدرس الأدبي المقارن الصحيح الذي يجعل موضوعه الأدب الجميل ومسائله الأدبية الخالصة . أما كيف يصور الأديب العربي الرجل الإنجليزي في أعماله الأدبية ، وكيف صور الأوروبيون العربي في آدابهم ، فهذا موضوع أكثر اتصالاً بالسياسة والاجتماع منها بالدرس الأدبي الخالص .

ب : وإذا كان تعريف الأدب المقارن القائم كلية على دراسة « الوقائع التاريخية اليقينية » لا يثمر إلا القليل جداً ، فإن التعريف المقابل عند الأمريكيين والذي يقلل من شأن التثبت التاريخي والداعي إلى إقامة الدرس الأدبي المقارن على القياس والتوازي بين الأعمال الأدبية المنتمية إلى عدة آداب قومية فقد أدى هذا الموقف إلى التعسف في كثير من الأحيان في تصيد أوجه الشبه والقياس بين أعمال مختلفة ، وتكون نتيجة هذه القياسات المتعسفة مجرد تكهن وظن خالصين مما لا يدعو إلى الطمأنينة العلمية ، أو مجرد خطوط عريضة جداً لا قيمة كبيرة لها ؛ وذلك مثلما فعل أحد المقارنين الكبار عندما دعا إلى دراسة مقارنة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن تماثل البناء في شعر الغرب وشعر الشرق الأوسط وشعر الشرق الأقصى . فلم تصل نتيجة مثل هذه الدراسات إلى أكثر من تعريفنا بالشروط البدهية الأولية اللازمة لبناء القصيدة في أي شعر قومي ، أو الضرورية في تشكيل الرواية . ومن ثم لا بد من حصر دراسات القياس والتوازي في دراسة الظواهر الأدبية في نطاق حضارة واحدة فقط ؛ إذ « يمكن للمرء (في نطاق الحضارة الواحدة) أن يجد تلك العناصر المشتركة لتقليد أدبي روعي عن وعي أو بدون وعي في الفكر والشعور والخيال ، والتي قد ينظر إليها في حال ظهورها بصورة متزامنة على أنها تشير إلى اتجاهات مشتركة ؛ بل أنها تشكل أحياناً خراج نطاق الزمان والمكان ، رباطاً عجيباً للوحدة » في داخل الحضارة الواحدة « مثلما يتضح من الدلالات الشعورية للألوان ومفهوم المنظر الطبيعي ، أو بالنظر إلى نفسية الفرد أو الجماعة » . هذا يعني أنه يمكن إجراء دراسة أدبية مقارنة عن موقف الشاعر من الطبيعة في الأدب العربي والأدب الفارسي والأدب الأوردو بكون الأداب الثلاث منتمية إلى الحضارة الإسلامية ، ويمكن في هذه الحال الخروج بنتيجة نقدية متعمقة لهذه المسألة ، ويمكن عن طريق قياس كل أدب منها على الآخر أن نزداد تفهماً لموضوع الطبيعة في كل أدب على حدة وفي الثلاث معاً . بينما إذا قسنا الطبيعة عند الهمشري من الأدب العربي على الطبيعة عند شلي مثلاً من الأدب الإنجليزي أو عند ليوبولدسنجور من الكونغو فإن نتيجة الدراسة ستكون صورة نقدية ضبابية وغائمة إلى حد كبير .

ج : إذا قصر الأدب المقارن على دراسة أوجه التشابه بين الآداب القومية الناتجة عن علاقات تاريخية ثابتة بين الأدبين فإن هذا يعني بالضرورة انحصار الدراسة الأدبية المقارنة في إطار تاريخ الأدب . ومن ثم كان مصطلح « الأدب المقارن » مقابلاً لمصطلح « تاريخ الأدب المقارن » . ومع التوسع الجديد في مجال الأدب المقارن يصبح من الأفضل التحول عن مصطلح الأدب المقارن الذي ارتبط بالمنظور التاريخي إلى مصطلح أكثر دلالة على مضمون الدراسة الأدبية المقارنة في وضعها الجديد ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وليكن المصطلح الجديد هو المصطلح الألماني « علم الأدب المقارن » ؛ وربما كان الأفضل منه أيضاً الدرس الأدبي المقارن « حتى نبعد كلمة « علم » التي تنطبق على العلوم الطبيعية أكثر من انطباقها على الدراسات الإنسانية ، وتثير الكثير من المشاكل والتعقيدات عند استخدامها في مجال الدراسة الأدبية . وهذا أيضاً على غرار ما فعله اللغويون الجدد من تفضيل « الدرس اللغوي » على « علم اللغة » .

وهذا التحول عن « الأدب المقارن » إلى « الدرس الأدبي المقارن » يؤدي إلى ادخال النقد الأدبي ونظرية الأدب في إطار الدراسة الأدبية المقارنة . ومن ثم يصبح لدينا « نقد أدبي مقارن » و« نظرية أدبية مقارنة » إلى جانب « تاريخ الأدب المقارن » . وأصبح من الممكن عقد مقارنة نقدية تحليلية أو تفسيرية أو تقويمية بين النزعة الأخلاقية في شعر الشاعر الفارسي سعدي والنزعة الأخلاقية في شعر أبي العتاهية مثلاً ، وعقد مقارنة تنظيرية عن الوحدات الثلاث (وحدة الزمن ووحدة المكان ، ووحدة الحدث الدرامي) في بناء المسرحية بين أرسطو الإغريقي وكورنيه الفرنسي ؛ وذلك إلى جانب عقد مقارنة تاريخية عن تأثر توفيق الحكيم بالكاتب الإنجليزي برنارد شو في تأليف مسرحيته « بيجماليون » .

ثالثاً : الأدب المقارن والأدب العام :

حاول أحد رواد المدرسة الفرنسية ، فان تيجم ، أن يضع فاصلاً بين مصطلح الأدب المقارن ومصطلح آخر هو « الأدب العام » ؛ فجعل الأدب المقارن مختصاً بدراسة المواجهة التاريخية الثنائية بين عملين أدبيين أو أديبين أو أدبين من هويتين قوميتين مختلفتين ، وجعل الأدب العام مختصاً بدراسة الظاهرة الأدبية الممتدة إلى أكثر من أدبين قوميين مثل الحركات والتيارات والأفكار والأشكال الأدبية . فدراسة تأثير وولتر سكوت على جورجي زيدان في كتابه الرواية التاريخية أو انتشار وولتر سكوت وروايته التاريخية في الآداب الأجنبية من الدراسة الأدبية المقارنة ، في حين إذا كانت الدراسة تتعلق بتاريخ النزعة الرومانسية أو الواقعية أو الطبيعية أو الرمزية أو فكرة الموت أو فكرة الزمن أو تاريخ المأساة الكلاسيكية ، وامتداد أية واحدة منها في الآداب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأوربية (الأدب الإنجليزي ، والأدب الفرنسي ، والأدب الإيطالي ، والأدب الإسباني مثلاً) سواء كان أحد هذه الآداب قد اعتمد على الآخر في استيراد هذه النزعة أو كانت الدراسة قائمة على قياس النزعة في هذه الأداب ، فإن مثل هذه الدراسة تدخل في نطاق « الأدب العام » بمعنى الوصول إلى وصف الأدب في وحدته المشتركة بين مختلف الأداب في نطاق وحدة ثقافية معينة (وحدة الأدب الأوربي مثلاً) .

وقد أثار هذا التمييز نقداً حاداً من جانب المقارنين الأمريكيين الذين ينادون ويصرون على توسيع مجال الدرس الأدبي المقارن ليشمل كل شيء يتعلق بالظاهرة الأدبية في كليتها وشموليتها ووحدتها عبر الحواجز القومية ، ومن ثم رأوا أن هذا التمييز تمييز مصطنع ومتكلف ؛ فجميع الموضوعات التي تندرج تحت مصطلح « الأدب العام » هي من صميم الدرس الأدبي المقارن سواء كانت مبنية على علاقات تاريخية أو مبنية على دراسات القياس والتوازي . ولهذا يكاد يتفق أكثر المقارنين الآن على إلغاء مصطلح « الأدب العام » الذي ما زال المقارنون الفرنسيون المحافظون متمسكين به ، وما زالوا يطلقون على أقسامهم الجامعية اسم « الأدب العام والأدب المقارن » ، وفي الوقت نفسه يكتفي المقارنون الأمريكيون باسم « الأدب المقارن » .

رابعاً : الأدب العالمي :

وهذا مصطلح آخر فرعي يدخل في إطار الدرس الأدبي المقارن ، وأثار عددا من التفسيرات والتأويلات . فقد ظهر المصطلح لأول مرة على لسان الشاعر والمفكر الألماني المعروف جوته الذي عاش فترة ما بعد الحروب النابوليونية المدمرة في أوربا . فقد مرت الشعوب الأوربية بفترة مضطربة جداً ، دخلت أثناءها في حروب طاحنة ، وتغيرت الحدود ، واقتربت من بعضها كثيراً ثم عادت إلى ذواتها واستقلاليتها ، وتعرفت على أفكار جديدة فتقبلتها ، بينما رفضت بعضها الآخر وحاربته . وقد دعا جوته مفكري الشعوب الأوربية وأدباءها إلى أن يتقبل كل منهم أدب الآخر وفكره وأن يحاول تفهمه . وأمل في نتاج أدبي إنساني عالمي يوحد بين شعوب العالم ولا يفرقها . وفي الوقت ذاته يحتفظ كل أدب من آداب العالم بهويته القومية في داخل انسجام عالمي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبالطبع يصبح من مجالات الدرس الأدبي المقارن النظر في السمات العالمية للأدب ، أي سمات التجانس والتناغم بين الشعوب على أي مستوى من الدوائر ، وتلك الآثار الأدبية التي نبعا للأدباء المنتمين إلى عدة آداب قومية إذ إن هذه الأعمال الأدبية كانت بمثابة عامل توحيد وانسجام بين الشعوب في الفكر والذوق . وفي هذا الإطار عنى المقارنون دائماً بالوسائط الأدبية مثل الترجمات والرحالة والمهاجرين والصالونات الأدبية لأن هذه الوسائط تساعد في تفهم كل أمة لفكر الأمم الأخرى وقيمها وتقاليدها وأذواقها الجمالية .

ومن المعاني التي أعطيت لمصطلح الأدب العالمي أيضاً دراسة الروائع الأدبية من مختلف الآداب القومية . فهذه الروائع الأدبية أمثال المسرحيات الإغريقية ومسرحيات شكسبير وشعر عمر الخيام وروايات نجيب محفوظ وألف ليلة وليلة رواية الحرب والسلام ، أو بتعبير آخر « أفضل ما يعرف ويقدر في العالم » . فهذه الأعمال الأدبية قد حظيت بقبول عام بين معظم شعوب العالم . ولم يكن هذا القبول الواسع ليتحقق لو لم تشتمل هذه الأعمال في مجموعها على بذرة إنسانية عالمية تحسّ كل قارىء لها أيّا كان مكانه وزمانه . ومن ثم تصبح من مهمة الدرس الأدبي المقارن دراسة هذه الروائع العالمية دراسة منهجية مقارنة من حيث الشكل والمضمون .

وثمة معنى ثالث أعطاه المقارنون الجدد لهذا المصطلح وهو محاولة كتابة تاريخ عام لجميع آداب العالم كبيرها وصغيرها وبغض النظر عن اتساعها وأهميتها الجمالية أو التاريخية . وتمثل هذه الغاية مطمحاً هائلاً سعت الجمعية الدولية للأدب المقارن إلى تحقيقه في مشروع ضخم تعالج فيه الآداب القومية تباعاً وفقاً للمعايير الجغرافية واللغوية أو التتابع الزمني . غير أنه يلاحظ أن كل أدب قومي يعالج على حدة وليس بصورة تركيبية مع غيره من الآداب حتى نخرج بصورة واحدة متداخلة ومتشابكة للأدب الإنساني بعامة . وقد بدأت هذه المحاولة في إطار الآداب الأوربية على أمل امتدادها إلى بقية الآداب .

لعلنا نكون بهذا قد ألقينا قدراً كافياً من الضوء على مصطلح الأدب المقارن في خطوطه العريضة من حيث المنطلق والغاية واختلاف توجهاته

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفروعه . ويبقى الآن القاء الضوء على عدد من المجالات البارزة في الدرس الأدبي المقارن ، وتناولها بقدر أكبر من التفصيل . وطبيعي « أننا لا نستطيع تناول جميع الموضوعات التي يدرسها المقارن الأ،بي وإنما نكتفي بعدد محدود منها . وسنتبع كل مجال منها بدراسة تطبيقية تكون نموذجاً لمثل هذه الدراسة المقارنة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثاني

دراسة التأثير

ليس من المبالغة القول إن قضية التأثير ودراسته كانت المنطلق الأول وحجر الزاوية في الدرس الأدبي المقارن ذي المنظور التاريخي . ولم يكن تاريخ أدبي يؤرخ لأديب معين أو عمل أدبي بعينه أو أدب بكامله ، يخلو من الحديث عن تأثر الأديب أو العمل الأدبي أو الأدب بغيره سواء كان التأثير وافداً من منابع داخلية في نطاق الأدب ذاته أم كان التأثير وافداً من منابع أجنبية . فالأعمال الأدبية لا تنتج من فراغ أو في فراغ ؛ وإنما كل عمل أدبي في كل زمان ومكان ينتج ويتوجه فيما يمكن تسميته المحيط الأدبي . وهذا المحيط يشمل الأعراف والتقاليد الأدبية الموروثة ، والنقاد بآرائهم ونظرياتهم النقدية ، والجمهور الذي يتلقى هذا الخطاب الأدبي ، وما يدور على الساحة الأدبية من تيارات وحركات أدبية ، وما يثار من أفكار وجدالات فلسفية ، وما هو قائم من أوضاع اجتماعية واقتصادية وسياسية وكثير من العوامل الأخرى الداخلة في تكوين المحيط الأدبي الذي يظهر فيه النتاج الأدبي . ولا شك في أن الكثير من هذه العوامل تدخل في تشكيل العمل الأدبي شكلاً ومضموناً . والتأثير هو أحد العوامل البارزة في تكوين ما أسميناه المحيط الأدبي . ولما كانت مهمة مؤرخ الأدب تتركز في إعادة بناء هذا المحيط ومن خلاله يمكن تفسير العمل الأدبي ، كان من اللازم عليه أن يخص التأثير بجانب من عرضه التاريخي الأدبي .

وقد ألمحنا من قبل إلى أن تاريخ الأدب بعامة ودراسات التأثير بخاصة قد تعرضت لهجوم عنيف ولا سيما من قبل النقاد الجدد في الولايات المتحدة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأمريكية . فهم يرون أن مؤرخ الأدب عندما يدرس تأثر العمل الأدبي بغيره يفتت العمل الأدبي إلى جزئيات يتناول بعضها في دراسة تأثر العمل في هذه الجزئية أو تلك ولا يتناول العمل الأدبي بكونه تشكيلاً فنياً متكاملاً ولا يعطي معناه ولا تتضح قيمته إلا بالنظر إليه في كليته وشموليته . وقد يكون هذا النقد صحيحاً في بعض الممارسات العملية ولكنه غير صحيح من حيث المبدأ إذ يمكن المؤرخ الأدب أن يركز دراسته على علاقة العمل بالمحيط الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو بالتقاليد والأعراف الأدبية الموروثة أو بالتأثير الواقع على العمل الأدبي من الداخل أو من الخارج ، وفي الوقت ذاته يكون مدركاً وواعياً لدور العوامل الأخرى الداخلة في تكوين العمل الأدبي المدروس .

ومن هذه الانتقادات أيضاً أن دراسة التأثير قد دفعت الدارسين إلى اختيار أدباء وأعمال أدبية وآداب من الدرجة الثانية أو بعبارة أخرى تكون أقل شأناً من الطرف الآخر لمقارنة (المؤثر) ، ففي هذه الحالة يكون مجال الدراسة خصباً والمادة غزيرة والنتائج مضمونة . وربما كان هذا صحيحاً أيضاً في بعض الأحيان ؛ غير أنه لا يمكن في الواقع استثناء أي أديب أو أي عمل أدبي أو أي أدب بكامله صغيراً كان أم كبيراً من الوقوع تحت تأثير الآخرين . والفرق بين الصغير والكبير هو أن التأثير في الصغير يكون أكثر وضوحاً ويسهل اقتفاؤه منه في الكبير . ويحتاج تأثر الكبير بغيره إلى نظر متعمق وخيال واسع ليلحظ هذا التأثر .

ومنها أيضاً أن دراسة التأثير تتوقف عند مجرد إثبات التأثير وتتبعه وتسجيله . ومثل هذه الدراسات لا تفيدنا شيئاً ولا تزيدنا فهماً للعمل الأدبي سواء من ناحية المؤثر أو المتأثر ولا تزيدنا فهما للظاهرة الأدبية بعامة ، وإنما هي بمثابة معلومات مكدسة في تواريخ الأدب ، ولا قيمة لها إلا في إرضاء الغرور القومي ، وأن هذا الأديب أو ذاك الأدب كان أعلى شأناً من غيره لأن تأثيراته ممتدة ومتشعبة . والواقع هو أن هذا الانتقاد موجه أيضاً إلى بعض الممارسات العملية دون المبدأ النظري والمنهجي فالمفروض ألا يكتفي دارس التأثير برصد التأثير واقتفائه وإنما عليه أن يتابع الدراسة ليرى نتيجة هذا التأثير في بناء العمل الأدبي وماذا فعل الأديب بهذا الرافد الذي استقاه من الآخرين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكيف وظفه في تشكيل نتاجه الأدبي إذ من النادر جداً أن نجد محاكاة حرفية بين أديبين أو عملين أدبيين .

أما الهجوم الأكبر من قبل النقاد الجدد على دراسات التأثير فكان مبنياً على ارتباط دراسة التأثير بمقولة كانت سائدة بين مؤرخي الأدب لفترة طويلة وبخاصة خلال القرن التاسع عشر وهي مقولة السببية الحتمية . فقد كان مؤرخو الأدب يرون أن جميع السمات الشكلية والمضمونية للعمل الأدبي يمكن أن ترد لعوامل خارجة عن العمل ذاته ، فإذا جمعنا هذه العوامل على سبيل الحصر ودرسناها أمكن تفسير العمل الأدبي تفسيراً كاملاً من جميع جوانبه . وقد هاجم النقاد الجدد هذه المقولة بعنف فهم يرون أن السببية الحتمية التي تقول إنه لولا العوامل، أ، ب، ج ـ (المحيط الأدبي) لما ظهر العمل الأدبي (س) على هذه الصورة شكلاً ومضموناً يمكن تطبيقها على العلوم الطبيعية ولا يمكن تطبيقها على الفن الأدبي ، ففي العلوم الطبيعية يمكن تعيين هذه العوامل على سبيل التحديد والحصر في حين لا يمكن حصر العوالم المؤثرة في تشكيل العمل الأدبي . ثم إنه في العلوم الطبيعية يمكن تجريب هذه العوامل مع تعديلها وتبديلها على الظاهرة الطبيعية في حين لا يمكن تجريب العوامل مع الظاهرة الفنية الأدبية . وأيضاً في حالة الظاهرة الطبيعية يمكن التنبؤ بما ستكون عليه إذا أثر فيها هذا العامل أو ذاك ، بينما لا يمكن التنبؤ بما ستكون عليه الظاهرة الفنية الأدبية مع توافر جميع العوامل الممكنة . بالإضافة إلى ذلك ، والأهم منه ، هو أن هذه المقولة تتناقض كلية مع القدرة الإبداعية والتخييلية لدى الأديب والتي تقع في صلب الابداع الأدبي وجوهره .

وللرد على هذا النقد لا بد من التمييز بين دور التأثير في عملية الانتاج الأدبي ودور التأثير في النتاج الأدبي ذاته . فدور التأثير في عملية الانتاج تدخل في نطاق الدراسة النفسية لعملية الإبداع الأدبي وهي دراسة متشابكة ومعقدة . أما دور التأثير في النتاج الأدبي ذاته فهو ظاهر ويمكن تلمسه وأظهاره . وفي دراسة التأثير لا يتعامل الدارس مع عملية الإبداع وإنما يكون تعامله مع النتاج الأدبي ذاته . وهنا يتعين على الدارس أن يرصد التأثير ويتتبعه بالوصف والتحليل . ولكن عليه في الوقت ذاته ـ وهنا الصعوبة ـ أن يحاول الإجابة عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عدد من الأسئلة مثل : ما هي الجوانب التي لم يتأثر فيها العمل الأدبي أو الأديب بالعمل أو الأديب المؤثر ؟ كيف أعاد الأديب المتأثر صياغة من أخذه عن غيره من جديد ؟ هل ساعد ما أخذه الأديب عن غيره في الوصول إلى أسلوب أدبي جديد خاص به من حيث الشكل والمضمون؟ وبذلك تؤتى دراسة التأثير ثمرتها المرجوة وتكتسب قيمتها داخل إطار الدراسة الأدبية الجادة .

والآن ننتقل إلى التمييز بين نوعين من التأثير : تأثير في داخل الأدب القومي وتأثير وافد من الخارج . أما النوع الأول فيدخل في نطاق تاريخ الأدب القومي ويطلق على دراسة مثل هذا التأثير مصطلح « الموازنة » مثل الموازنة بين الحطيئة وزهير في تأثر الأول بالثاني من حيث الأسلوب الشعري أو الموازنة بين أحمد شوقي والمتنبي أو الموازنة بين الكاتب السعودي ابن خميس والعقاد في نطاق الأدب العربي . وهنا يتحرك الاثنان المؤثر والمتأثر في إطار محيط أدبي واحد ونظام لغوي واحد وهو من قبيل التنويع في وحدة . أدبية واحدة أما النوع الثاني وهو التأثير الوافد من أدب قومي آخر فيختص بدراسته الدرس الأدبي المقارن . فكل من المؤثر ـ نسميه الآن المرسل ـ والمتأثر ـ نسميه المستقبل ـ يدور في فلك مختلف عن الآخر ، وهو نتاج محيط أدبي مختلف عن المحيط الأدبي الذي أنتج الآخر . ومن ثم يكون هناك تمايز نوعي بينهما ، ورغم هذا التمايز النوعي بين المحيطين فقد تأثر أحدهما بالآخر واستوعب التأثير الغريب الوافد . وهنا تتطلب المسألة تفسيراً منهجياً في ضوء ما سبقت الإشارة إليه من أسئلة منهجية .

وثمة مبدأ آخر ينبغي التأكيد عليه في أية دراسة مقارنة عن التأثيرات المتبادلة بين الآداب القومية ، وهو أنه يجب ألا تنطلق دراسة التأثير من شعور قومي ضيق يحاول فيه الدارس تتبع تأثيرات أدبه القومي في الآداب الأخرى ، وألا يعطي المرسل أي فضل أو تفوق على المستقبل ؛ إذ لا يوجد أدب ـ بكونه أدباً ـ متفوق على أدب آخر ، ولا يوجد أدب متقدم في مقابل أدب بدائي وإنما لكل أدب قومي ولكل عمل أدبي قيمته الجمالية في إطار محيطه الأدبي ، وتقاس قيمته في إطار هذا المحيط . ثم إن التأثر ليس دليلاً على الشعور بالنقص في مقابل المرسل أو شعوراً بتفوق المرسل وإنما هو من باب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تبادل المنفعة الأدبية إذا جاز التعبير . ثم إن الهدف من دراسة التأثير ليس لخدمة هدف خارج عن العمل الأدبي ذاته وإنما الغاية الأولى والأخيرة من دراسة التأثير هي القاء مزيد من الضوء على العمل الأدبي وتحليل بنيته الفنية وتفسير رموزه . فإذا أتينا إلى المناقشة المنهجية لدراسة التأثير دراسة مقارنة نجد أن كثرة التأثيرات المتبادلة بين الأداب الأوربية على مرّ العصور من جانب ووفرة دراسات التأثير المقارنة من ناحية أخرى قد أتاح الفرصة أمام منظري الأدب المقارن لتحليل أنواع التأثير وطرقه ومناهج دراسته . ولا يتسع المجال هنا بعرض هذه التحليلات التنظيرية والمنهجية بالتفصيل نظراً لضيق المساحة المتاحة وصعوبة التمثيل لها من الأدب العربي في ضوء الدراسات القليلة نسبياً التي ظهرت حتى الآن عن التأثيرات المتبادلة بين الأدب العربي والآداب الأخرى . ولا نملك هنا سوى القاء نظرة عريضة على هذا التحليل النظري والمنهجي لقضية التأثير في الأدب المقارن .

من البدهي أن ثمة طرفين أو هويتين متمايزتين قومياً في عملية التأثير والتأثر ، نطلق على أحدهما المرسل ـ الذي ينبعث منه التأثير ـ والمستقبل أي الذي يتلقى التأثير . ويمكن أن تأخذ هذه العلاقة الصورة الآتية :

س ⟵ ص

ولا يكفي القول إن (س) قد أثر في (ص) وإنما لا بد من تحديد وجه التأثير وماهيته ، ومن ثم نعيد الصورة مرة أخرى على الوجه الآتي :

(س) أثر في (ص) من حيث (ع)

ويمكن أن تكون العلاقة بين س ، ص متمثلة في العلاقة بين أديب وأديب ، أو بين أديب وعمل أدبي أو بين أدب وأدب ، ويمكن أن تأخذ صوراً أخرى .

وبالنسبة للرمز (ع) يمكن أن يرمز لأية ناحية في بنية العمل الأدبي تتعلق بالشكل أو بالمضمون مثل تقنيات الشكل من أوزان وقوالب ونظم وأسلوب وصور ومضامين الموضوعات والأفكار والموقف من الحياة والوجود بصورة عامة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أن هذه المعادلة المبدئية الثلاثية الجوانب تأخذ أكثر من صورة ، وتتطلب كل واحدة منها تناولاً خاصة ، ونكتفي بذكر عدد قليل منها :

١ ـ التأثير الأدبي والتأثير غير الأدبي :

عندما نقول إن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين توفيق الحكيم وبرنارد شو في مسرحية بيجماليون أو بين أحمد شوقي وشكسبير في مسرحية مجنون ليلى أو بين الشعر العربي والشعر الفارسي فإننا نتحدث هنا عن تأثير أدبي لأن طرفي العلاقة أعمال أدبية بالمعنى الخاص لكلمة أدب . أما عندما نقول أن ثمة علاقة تأثير وتأثر بين رفاعة الطهطاوي والثقافة الفرنسية أو بين أنيس منصور والفلسفة الوجودية أو بين فرويد وقصص إحسان عبد القدوس فإننا نتحدث في هذه الحالة عن تأثير غير أدبي . ويرى بعض منظري الدرس الأدبي المقارن التركيز على التأثير الأدبي دون النوع الآخر من التأثير لأنه في النوع الأول يتمثل المستقبل عملاً أو أعمالاً أدبية مشكلة فعلاً تشكيلاً فنياً . أما في النوع الثاني فإن هذه التأثيرات تكون بمثابة مادة أولية خام يقوم المستقبل بتشكيلها في عمل أدبي بقدرته الإبداعية .

٢ ـ التأثير المباشر والتأثير غير المباشر :

في كثير من الأحيان لا يكون المرسل والمستقبل في علاقة التأثير والتأثر على اتصال مباشر ، وإنما تتم العلاقة بينهما عن طريق « وسائط » أو « ناقلين » مثل المترجمين والمحللين والنقاد والباحثين والرحالة والكتب والصحف . يقول أحد منظري الأدب المقارن : « من أكثر المشكلات تعقيداً في دراسة التأثير الأدبي مشكلة التأثير المباشر وغير المباشر . فقد يدخل أحد الكتاب تأثير مؤلف أجنبي إلى تراث أدبه القومي . ثم ـ كما في حالة التراث البيروني في روسيا ـ يكون هذا التأثير في جانبه الأكبر من تأثير المؤلف الوطني ؛ غير أنه مع استمرار التراث الأجنبي قد يثريه رجوع مؤلف وطني آخر إلى المؤلف الأجنبي من أجل مادة أو نغم أو صور فنية أو تأثيرات لم يأخذها المؤلف الأول . « وفي هذا المثال المذكور كان الشاعر الروسي بوشكين قد نقل عن الشاعر الأنجليزي بايرون قالب الحكاية الشعرية وأدخلها إلى الأدب الروسي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبعد ذلك جاء الشاعر الروسي ميخائيل ليرمنتوف واستخدم الحكاية الشعرية البيرونية متأثراً في ذلك بالشاعر الروسي السابق بوشكين . ولكنه لم يكتف بذلك وإنما رجع بنفسه إلى شعر بايرون ذاته ليرى ماذا أخذ بوشكين وماذا ترك ، وبهذه الطريقة استطاع ليرمنتوف إثراء شعره .

٣ ـ التأثير والمحاكاة :

وهذه مسألة أخرى على جانب كبير من الأهمية في نطاق دراسات التأثير . فالنتيجة التي تخلص إليها علاقة التأثير بين المرسل والمستقبل ليست على درجة واحدة من حيث الكم والنوع . فهي تبدأ بالترجمة الحرفية التي يلتزم فيها المستقبل بالعمل الأصلي شكلاً ومضموناً ، وتتدرج إلى الاقتباس فالمحاكاة فالتأثير . فإذا كانت الترجمة الحرفية تقف في طرف علاقة التأثير والتأثر ويمكن قياسها كمّا ونوعاً فإن التأثير يقف في أقصى الطرف الآخر متداخلاً مع المحاكاة . ويميز بين التأثر والمحاكاة بأن التأثر لا يتوقف عند حدّ استعارة القوالب الشكلية الجامدة أو الصور والاستعارات والرموز ، وإنما التأثر عملية أكبر من ذلك بكثير . إنه عملية محاكاة غير واعية للعمل الأجنبي ، وفيها يحافظ المستقبل على قدرته الابداعية ، ويكون العمل المنتج عملاً إبداعياً بالضرورة . ولذلك يعدّ النظر في التأثير ورصده وتتبعه على جانب كبير من التعقيد والمخاطرة ، فهو شيء متخلل ومتمثل ومتداخل في ثنايا العمل الأدبي المتأثر . ومن ثم لا يكشف التأثير عن نفسه بطريقة واضحة ملموسة وإنما يتطلب اقتفاءً وتتبعاً في مظاهر مختلفة ، أي أنه لا يقاس بطريقة كمية وإنما يقاس بطريقة نوعية عن طريق التحليل المتعمق لبنية العمل الأدبي .

أما في حالة المحاكاة فإن الكاتب يتخلى عن الجانب الأكبر من قدرته الإبداعية للكاتب الذي يحاكيه أي أن العمل المنتج يكون نتيجة محاكاة واعية ، وفي الوقت نفسه لا يكون ملتزماً بالنص الأصلي مثل المترجم . ويتفرع عن المحاكاة بمعناها الواسع الاقتباس الذي يتراوح بين إعادة الصياغ المتجانسة لأحد الأعمال الأدبية الأجنبية والمحاولة التجارية لترويج عمل أدبي كبير من أدب أجنبي وجعله مستساغاً لدى جمهور القراء ، وتبنى الأسلوب أي يلجأ أديب إلى محاكاة أسلوب شاعر معين مثلما فعل الشاعر الروسي بوشكين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عندما استخدم الأسلوب الروسي القديم في صياغة مرثيته للشاعر الإنجليزي بايرون .

٤ ـ التأثير الإيجابي والتأثير السلبي :

يعرف أحد المقارنين الفرق بين التأثير الإيجابي والتأثير السلبي بقوله : « إذا قلنا إن العمل الأدبي (س) قد أثر تأثيراً إيجابياً في العمل الأدبي (ص) ، فهذا يعني أن (س) قد جذب (ص) ، وأن مؤلف (ص) قد قرأ (س) وأعجب به بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يشابه (س) في ناحية من النواحي ، فربما شابهه في التقنية الشكلية أو الأسلوب أو الرموز أو الأفكار أو الموضوع . . . الخ وهذا هو ما يسميه المقارنون التأثير الإيجابي .

ولكن إذا قلنا إن (س) قد أثر تأثيراً سلبياً في (ص) فهذا يعني أن المرسل (س) لم يلق قبولاً لدى المستقبل (ص) ، وأن مؤلف (ص) لم ينجذب إلى (س) وأنه قرأه ولكنه وقف منه موقفاً معادياً بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يناقض العمل الأصلي شكلاً ومضموناً بشكل ملحوظ وفي صورة انتقاد واضح للعمل (س) .

وهذا التأثير السلبي أكثر شيوعاً في داخل الأدب القومي منه في الأدب المقارن، وذلك عندما يثور الأبناء على الآباء والأجداد ، ويحاولون الخروج على التقاليد والأنماط الأدبية الموروثة . وكثيراً ما يكون هؤلاء الأبناء الثائرون قد احتكوا بثقافات أجنبية . وهذا الاحتكاك مع الثقافات الأجنبية يعطيهم الحافز إلى التغيير ويوفر لهم النماذج البديلة .

نكتفي بهذه السمات النظرية والمنهجية في دراسات التأثير . ونتبعها بدراسة تطبيقية مقارنة تكون بمثابة مثال لمثل هذا النوع من الدراسة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من دراسات التأثير والتأثر

١ ـ جريمة قتل بين إليوت وعبد الصبور

٢ ـ أدب الشمعة بين منوجهري وأبي الفضل الميكالي

٣ ـ المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جريمة قتل
بيـــن
اليوت وعبد الصبور

عبد الحميد إبراهيم

أولاً : إليوت

حياتـــه :

ولـــد إليوت سنة ١٨٨٨ ، بولاية بوسطن ، وهو سليل أسرة هاجرت إلى أمريكا ، وتميزت بتقاليدها الدينية ، وقدرتها على الأعمال الإدارية . قضى ثمانية عشر عاماً يدرس بجامعة واشنطون ، ثم التحق سنة ١٩٠٦ بجامعة هارڤارد ، فأخذ يعمل بجد حتى استطاع أن يحصل على الليسانس في ثلاث سنوات ، ثم حصل على الماجستير في السنة الرابعة . وبعد أن التحق بالسوربون لمدة عام ، عاد إلى جامعة هارڤارد ، حيث أخذ يعد لنيل درجة الدكتوراه في الفلسفة . ذهب إلى ألمانيا قبل الحرب كأستاذ زائر ، وفي السنة نفسها التحق بجامعة أكسفورد لكي يدرس الفلسفة . تزوج سنة ١٩١٥ من سيدة لندنية ، وأخذ يكتسب عيشه من الدروس الخصوصية بمدارس لندن ، ثم التحق بالعمل بأحد البنوك . عمل مساعد رئيس تحرير مجلة Egoist في الفترة من سنة ١٩١٧ إلى سنة ١٩١٩ . أصدر سنة ١٩٢٢ قصيدته الطويلة الأرض الخراب The Waste Land والمكونة من ٤٣٤ بيتاً ؛ وهي تتحدث عن استياء جيل ما بعد الحرب وعقم الحضارة المعاصرة . يعتبرها بعض النقاد المحافظين أمثال Megroz ، أكذوبة القرن ، ولا يتفق آخرون ـ أمثال H. N. Tomlinson مع بعض اتجاهاتها . ولكنها على الرغم من كل ذلك تعتبر حجر الزاوية في الأدب العالمي ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وترجمت إلى معظم اللغات الحية . أسس سنة ١٩٢٢ مجلته « الميزان » The Criterion التي ظلت سبعة عشر عاماً وهي تمارس تأثيراً واسعاً على الأدب العالمي . ولأن المجلة لم تحقق دخلاً يكفي لصدورها ، فقد عمل محرراً أدبياً لمؤسسة Faber and Faber . أصبح سنة ١٩٢٧ مواطناً إنجليزياً . أخذ يبحث عن طريق جديد بعد قصيدته « الأرض الخراب » ، وأخيراً وجده ولخصّه في العبارة الآتية « كاثوليكي في العقيدة ، محافظ (كلاسيكي) في الأدب ، ملكي في السياسة » ، وأخذت أعماله الأدبية بعد ذلك تعكس انتماءه للكنيسة الإنجليزية . وأول عمل مسرحي له صدر سنة ١٩٣٥ ، وهو « جريمة قتل في الكاتدرائية » Murder in the Cathedral ، وتوالت مسرحياته بعد ذلك ، وحتى وفاته سنة ١٩٦٥ كتب خمس مسرحيات هي : « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ « التئام شمل العائلة » ١٩٣٩ م The Family Reunion ؛ « حفلة كوكتيل » ١٩٥٠ م The Cocktail Party ؛ « كاتب الأسرار » The Confidential Clerk ؛ « السياسي العجوز » ١٩٥٨ م The Elder Statemman . توماس بيكيت .

ويهمنا هنا مسرحيته « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ لأنها موضوع المقارنة مع مسرحية صلاح عبد الصبور : « مأساة الحّلاج » .

وتدور مسرحية إليوت حول شخصية « توماس بيكيت » Thomas Becket ، التي ينبغي أن نعرف شيئاً عن تاريخ حياته .

ولد بيكيت سنة ١١١٨ ، ودرس التعاليم الدينية في مدارس لندن وباريس ؛ فقد كان والده فرنسي المولد . ودرس أيضاً التشريع ، والقوانين المدنية في إيطاليا وفرنسا ، ولعب سنة ١١٥٢ م دوراً مهماً لكي يمنع الملك « ستيفن » من أن يتوج ابنه . وقد رفعه هذا في عين هنري ، الذي أصبح سنة ١١٥٤ م هنري الثاني ، فعينه كبير مستشاريه (رئيس الوزراء) ومعلماً لابنه « الأمير هنري » . وقد لعب دوره البارز في البلاط ، واكتسب ثقة الجميع ، وزار باريس سنة ١١٥٨ ليلعب دور الوساطة في تزويج الأمير هنري من ابنة « لويس » السابع ملك فرنسا . وقد نجحت وساطته وعاد بالأميرة معه . واشترك مع الملك هنري في حملة لتأديب «التولوز»، وقاد فرقة من الفرسان، وانتصر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في مبارزة فردية على فارس فرنسي مشهور ، وعين سنة ١١٦٣ م كبير أساقفة كانتدرائية « كانتربرى » ، وكان هذا بداية مرحلة جديدة ؛ فقد استن لنفسه قانوناً صارماً، وأصبح بيكيت، الذي كان يحيا حياة البلاط والترف. جاداً. وبدأت الخلافات بينه وبين هنري تزداد وتعكس الصراع بين سلطة الكنيسة والسلطة الدنيوية . وقد عارض الملك سنة ١١٦٣ ، بخصوص فرض الضرائب . وتعتبر هذه المعارضة الأولى من نوعها في تاريخ انجلترا . وحين اشتدت الأزمة بينهما ، اضطر سنة ١١٦٤ م للهرب إلى الخارج ، وظل في المنفى حتى عاد إلى منصبه سنة ١١٧٠ ، بعد أن نجحت مساعي الصلح بينه وبين الملك . ولكن الخلافات عادت من جديد ، وبلغت ذروتها في موضوع الأساقفة ، الذين عزلهم البابا من مناصبهم لأنهم اشتركوا في عملية تتويج الأمير هنري ، كخليفة على العرش ؛ فقد طلب الملك من بيكيت أن يعيدهم ولكن بيكيت احتج بأن هذا من سلطة البابا وليس من سلطته . وضاق الملك به ، ويقال إنه تفوه برغبته في الخلاص منه ، والتقط مجموعة من الفرسان هذه الرغبة ، وتوجهوا إلى بيكيت في الكاتدرائية ، وطلبوا منه أن يذعن لأوامر الملك ، وأن يعيد الأساقفة المعزولين ، فرفض من جديد ، فهددوه بالقتل ، ولكنه قال إنه يقدم نفسه فداء لحقوق الكنيسة ، وحذرهم من اللعنة التي ستحل عليهم ، إن هم أصابوا أحداً من شعبه بسوء . وأخيراً قتلوه داخل حرمه سنة ١١٧٠ م ، وهو يؤدي صلاة المساء ، وأصبحت بقعته مزاراً يؤمه الحجاج من كل مكان .

جريمة قتل :

وقد اتخذ إليوت هذه الأحداث التاريخية ، لكي يقيم مسرحيته لمناسبة أعياد كانتربري السنوية ، وكانت المسرحية من فصلين تتخللهما موعظة دينية . يبدأ الفصل الأول للجوقة (الكورس) يتنبئون بالمأساة التي ستقع، ثم يدخل بيكيت الكاتدرائية منتصراً ، ويبدأ تعرضه للإغواء ممثلاً في الشياطين الأربعة : الأول يمثل حياة الدعة والرفاهية التي كان يحياها في البلاط ، والثاني يمثل القوة ، والثالث يمثل المنفعة المباشرة ، أما الرابع فهو يمثل الرغبة في الاستشهاد والبحث عن الخلود . وكان واضحاً أن بيكيت قد طرد الشياطين الثلاثة ، أما الرابع والأخير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فقد كان أخطرهم ، ولا يتبين موقف بيكيت إزاءه ، هل انتصر عليه أو استجاب له ؟

أما الموعظة الدينية فهي تتحدث عن المغزى المسيحي وراء الاحتفالات بموت المسيح وبعثه في وقت واحد ، وتستعرض شهداء الكاتدرائية ، وتومىء إلى أن شهيداً آخر ربما يأتي في الطريق .

أما الفصل الثاني ، فيتم فيه اغتيال بيكيت ، بعد حوار بينه وبين فرسان الملك ، يصمم فيه بيكيت على أن يقدم نفسه شهيداً من شهداء كانتربرى .

التعليق :

وهذه المسرحية لا تعتبر من مسرحيات الشخصيات ، على الرغم من أن بطلها هو بيكيت ؛ فإنها لا تعني بتحديد ملامح البطل ، ولا بتحليل نفسيته ودوافعه ، كما هو الحال مع هاملت مثلاً ، ولكنها ترتكز على « الفكرة » التي اعتنقها البطل ، والتي هي وراء بواعثه .

والموضوع هنا ذو مستويات ؛ فقد يكون ـ ظاهرياً على الأقل ـ الصراع بين هنري وبيكيت ؛ وقد يكون الصراع بين السلطة الدينية والسلطة الزمنية ، الذي بلغ أشده فى العصور الوسطى ؛ وقد يكون هذا الصراع رمزاً لصراع أشد ، بين القوة الغاشمة والمعتقد الديني . ولكن كل هذا قد يكون خلفية لفكرة الاستشهاد التي سيطرت على توماس .

والبطل هنا ليس بيكيت فقط كما يخيل إلينا ؛ فإن الجوقة تلعب دوراً لا يقل عن دوره ، وهي تصاحب الأحداث ، وتتنبأ بالمأساة ، وتتحدث عن القدر .

ولعل البطل الرئيسي في هذه المسرحية هو القدر . وقد اعترف إليوت نفسه في أكثر من مناسبة ، أن هذه المسرحية ينقصها ما هو معروف في المسرحيات التقليدية من التسلسل المنطقي للأحداث ، نتيجة للبناء المعروف الذي يعتمد على الدافع ـ الفعل ـ النتيجة motive- act- result وأن المسرحية كلها معلقة بيد الله . وهذا ما يفسره قول بيكيت نفسه في المسرحية :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وما هي إلا هنيهة ، حتى يحلق الصقر الجائع ويرفرف ، ثم ينقض ، منتهزاً فرصته . وسوف تكون النهاية هينة ، مباغتة ، وكأنها منحة الإله .

وينبغي ألا نقرأ هذه المسرحية ، كما نقرأ المسرحيات التقليدية ، وإلاّ سنجد فيها هبوطاً في الحدث وعدم ترابط للأفعال ، وسنجد أن الشخصيات غير مبررة بدرجة كافية وقد اقتنع بعض النقاد بهذه القراءة الظاهرية فحشد للمسرحية الكثير من أمثال هذه العيوب . ولكن ينبغي أن نقرأها من زاوية أن شكلها يتطابق مع موضوعها . وهنا يظهر تفرد إليوت ؛ فقد جعل المسرحية تبدو صورة للقدر ، وحشد لذلك كل طاقاته وفلسفته وقراءاته . وقد أفاد من الكورس الإغريقي ، الذي يرمز إلى حتمية القدر ، وأفاد من شكل المسرحيات الدينية المعروفة في العصور الوسطى ، وأفاد من التراجيديا الإغريقية ، وبنوع خاص أعمال أسخيلوس ، وأضاف إلى كل ذلك من عقائده وفنه ، ما جعل فيها الشكل يتلاحم مع المضمون ، فيجسدان معاً صورة القدر .

لقد ذكر إليوت في حديث إذاعي له ، وهو يعلق على روايات « تشارلز وليم » ، أن في حياة كل منا لحظات روحية لا يستطيع أن يعبر عنها بالكلمات . وقد سئل فيما إذا كان معنياً في رباعيته Four Quartets بالبحث عن إلهام روحي ، أجاب بأنه لم يكن مشغولاً بذلك أثناء الكتابة ؛ فقد كان يبحث عن « لغة مساوية لتجربة صغيرة كان يحس بها » . وحين تحدث عن « جون مارستون » ذكر أن في حياة كل منا لحظات غير عادية ، تنتابنا فجأة ، ثم تتضح في نفوسنا فجأة أيضاً ، وكأن شعاعاً من ضوء الشمس قد كشفها لنا ، وهو ما كان يسميه القدماء « القدر » ، وهي الكلمة التي أكسبتها المسيحية رهافة ، وقلت أهميتها في العصر الحديث أمام الضغوط النفسية والإقتصادية .

وقد اتخذ بعض النقاد من تعبير « شعاع من ضوء الشمس » A Shaft of Sunlight رمزاً لتلك اللحظات المتناثرة في مسرحية « جريمة قتل في الكاتدرائية » ؛ فالكورس مثلاً يحس بالمجهول ، ويحس بالقدر معلقاً بيد الله الذي يشكل ما لم يتشكل بعد . لقد انكشف لهم كل ذلك أمام شعاع من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ضوء الشمس : Destiny Waits in the hand of God, shaping the still un-shapen:

I have seen these things in a shaft of sunlight.

وتكشف الناقدة « باتريشيا »[٢] عن نجاح إليوت في وقوعه على شكل يتلائم مع المضمون فتقول : « وقد تعمد إليوت ، عن قصد ، أن يضحي بما هو معروف عن بيكيت من حرارة وحيوية ونزعة ساخرة ، لكي يركز على مفهومه الديني للقديسين والشهداء . لقد كان إليوت معنياً بإظهار العلاقة بين الله والإنسان ، ليس في القرن الحادي عشر فحسب ، بل في القرن العشرين أيضاً . وهذا ما شكل نظرته نحو حياة بيكيت وموته . إن مسحة من الهواء الواهن تتحرك بين الأعمدة العتيقة فتخفي الأشكال الإنسانية ، وكذلك تبدو المسرحية فاترة وشفافة ، ومن النادر أن تجد عملاً فنياً كهذا ، يعبر شكله عن مضمونه . إن المسرحية نفسها من فصلين تتخللهما الموعظة الدينية ، تماماً كالكاتدرائية ، التي أسست على ثلاثة مستويات ، وللمسرحية مثل ما للكاتدرائية من وضوح في التصميم ، ومن العقد المتشابكة ، ومن الشكل المتماثل ، وقبل كل شيء من « الحتمية » التي تفرض عليك ، حين ندخل من باب « الكاتدرائية » الغربي والعظيم ، وحين تنظر إلى الأقواس المرتفعة في قاعة المصلين ، وحين تنظر إلى أماكن الجوقة « الكورس » حيث تتراقص الشموع أمام الهيكل المرتفع » .

وقد أكد الناقد « كارول . هـ . سميث »[٣] هذا الشكل الأصيل ، الذي يراه امتداداً وتطويراً لأفكار مسرحية قديمة ، تدور حول الشعائر الدينية ، وتتخذ من صلب المسيح وبعثه موضوعاً لها . ويبدو هذا واضحاً من التناظر الشديد ، بين شخصيتي الشهيد والمسيح باعتبار أن كلا منهما يمثل الضحية التي تقدم نفسها خلاصاً للبشرية . ويأخذ في شرح ذلك التناظر ، راجعاً إلى موعظة بيكيت ، التي تتخلل الفصلين ، والتي يقارن فيها بين نفسه وبين شخصية المسيح . ثم إن دخوله للمدينة يشبه دخول المسيح ، وكذلك شيطانه يشبه شيطان المسيح .

ومعظم النقاد يتفقون على الفكرة العامة للمسرحية ،وهي فكرة الاستشهاد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالمعنى المسيحي القديم . ولكن الناقد « ماكوبى »[٤] له رأي آخر يقدمه من خلال تفسيره للشيطان الرابع ، فيقول « لماذا قال الشيطان الرابع لتوماس « أنت تعرف ولا تعرف ما الفعل وما المعاناة » . يبدو أن النقاد يميلون إلى أن هذا التعبير إنما هو سخرية من توماس . إنه يرد عليه جملته كما قال جونز ، أو نصيحته ترد ضده ، كما قال نيفيل كوجيل (وكان بيكيت قد قال تلك الجملة عن الجوقة) ؛ فهم يميلون إلى أن هذه العبارة من باب النقد اللاذع . فالشيطان يريد أن يبين لتوماس أن الفعل النزيه شيء مستحيل ، وأنه فوق طاقة النوع البشري ، حتى الشهادة نفسها لا تخلو من المصلحة الذاتية . ولكن هذا التفسير يبدو متعسفاً ؛ وربما كان من المستحيل على الممثل أن ينقل هذا المعنى ؛ فالإيقاع بطيء والخطبة طويلة ، لا تتناسب وهذا التفسير . إن القراءة الواعية تكشف عكس هذا المعنى ، وتثبت أن تكرار هذه الجملة ربما يلخص فحوى كلام الشيطان الرابع ؛ فهو لا يسخر بل يعلم ، ولا يهزأ بل يشجع ، تماماً كما كان توماس يشجع عجائز كانتر بري ، حين خاطبهن بهذه الجملة . حقاً إن في هذه الجملة سخرية ، ولكنها سخرية من نوع آخر ؛ إنها ليست سخرية لوم أو شك ، ولكنها سخرية من المعلم الذي يصبح الآن تلميذاً . وحين ألقى توماس لأول مرة بهذه الجملة ، كان هناك نوع من التعالي والسخرية من العجائز ، اللاتي يدركن بفطرتهن، ما لم يستطعن التعبير عنه بطريقة دقيقة . والآن فإن المعلم الساخر « توماس » يعبر بطريقة دقيقة ، عما لا يستطيع أن يدركه بفطرته . إنه يعرف ولا يعرف ؛ يعرف ما لا يعرفه العجائز ، ولا يعرف ما عرفنه . إن الشيطان يطلب منه أن يواجه بواعثه بكل ما فيها من قبح ، ثم يتطهر منها . إنه يضع أمامه وحشية رغباته بصورة عارية . . . وهناك ما يكفي ليبين لنا أن الشيطان الرابع يمثل الشيطان نفسه ، فهو يقول « أنا أستطيع أن أقدم ما ترغب فيه ، وأسألك ما الذي يجب أن تعطيه » . إنه هنا يتحدث بلغة « مفيستو فوليس » أمام « فاوست » . وفي حين يمثل الشياطين الثلاثة كائنات حية ، صورت بطريقة شخصية ، كان الشيطان الرابع شيئاً خارقاً ، يثير مسحة من الرعب والإغراء في آن . ويبدو أن إليوت قد ركز على فكرة أن الشيطان خادم الرب ؛ وهي فكرة يهودية أكثر منها مسيحية . وقد فرض هذا على توماس شيئاً من الاشمئزاز ، يمكن أن يعتبر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اشمئزازاً ذاتياً ، فجعل الشيطان يغريه بأفكاره التي لم يكن يرغب في معرفتها ، أو في بيان كنهها ، أو أيها يمكن أن يقبل ، وأيها يمكن أن يرفض . لقد أمسك الشيطان الرابع بحقيقة الموقف ، التي لم يدركها الثلاثة الآخرون ، الذين ظنوا بسذاجة أن توماس يمكن أن يعرى . ومن ثم فإن توماس حين عرف العبثية وقع في اليأس ، وشك في إمكان التسويغات البشرية ، وصاح : « ألا أستطيع أن أمارس أو أعاني بدون هلاك ؟ » . إن الشيطان يذكره بالتحليل الذي قدمه توماس نفسه عن معنى الممارسة والمعاناة . إن الاعتراف بالذنب يجب أن يسبق الخلاص ، وإن يأس توماس يتطابق مع يأس الجوقة فيما بعد . إن توماس لا يزال متطلعاً ، لأنه يظن أن قدره بيده . . . إن الاقتناع بالعجز يصاحب الاقتناع بالذنب ؛ وهذا العجز يمكثل القاعدة الأساسية للتجربة الحقيقة الصادرة من الارادة الحرة ، التي تتطابق مع الخطة الحتمية للإله . تلك هي الرسالة التي أراد أن يبلغها الشيطان الرابع . وحين أفضى بها أعتبر رسول الرب ، وأثار الرحمة والسلام ، أكثر مما أثار الشر، أو على وجه الدقة هو الشيطان الذي يخدم الرب ، والذي يستخدم الإغراء لكي يوقظ في الانسان المعرفة بطبيعته الخاصة .

الترجمة :

وقد ترجم صلاح عبد الصبور هذه المسرحية تحت عنوان « جريمة قتل في الكاتدرائية » (من المسرح العالمي ـ يناير سنة ١٩٨٢ م) . والوقوف عند الترجمة مهم في ميدان الأدب المقارن ؛ فإن أخطاء المترجم ، إن وجدت ، ذات دلالة تكشف عن مدى التأثير بين الجانبين ، وما إذا كان الأخير قد نقل عن الأول حرفياً أو أنه تأثر بالروح العام .

وصلاح عبد الصبور متفهم لإليوت ، ويستطيع أن يدرك مرامية ، وأن يلتقط إشاراته ، فهو شاعر مثله ، وهما يتراسلان بلغة يدركانها تماماً . وهذا هو اليسر وراء توفيق عبد الصبور في تلك الترجمة ، وبخاصة في صياغة إشاراته ، على الرغم من التباعد بين اللغتين ، حيث تنتمي كل منهما إلى ثقافة تختلف عن الأخرى . والأمثلة على نجاح عبد الصبور في هذا الجانب أكثر من أن تحصى ، يكفي أن نشير إلى مثال واحد .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يقول إليوت :

What a way to talk at such a juncture !
You are foolish, immodest and babbling women.
Do you not know that the good Archbishop
Is likely to arrive at any moment?
The crowds in the streets will be cheering and cheering,
You go on croaking like frogs in the treetops:
But frogs at least can be cooked and eaten.
Whatver you are afraid of, in your craven apprechension,
Let me ask you at the least to put on pleasant faces,
And give a hearty welcome To our good Archbishop.

وقد حرص عبد الصبور على روح هذا الأسلوب الذي يبدو سهلاً عادياً ومحتفظاً في الوقت نفسه بالطابع الشعري . فترجمها كالاتي :

يا لها من طريقة في الحديث في مثل هذا الوقت الحرج ! إنكن نسوة حمقاوات ، ثرثارات ، بلا حياء . هل تعلمن أن كبير الأساقفة الطيب قد يصل في أية لحظة ، وأن الجموع في الشوارع ستهلل وتهلل ، بينما أنتن ترسلن النقيق كالضفادع في قمم الأشجار ؟ ولكن الضفادع - على الأقل - قد تطبخ وتؤكل . مهما يكن ما تخفن منه وفقاً لإدراككن الخائر فإني أسألكن على الأقل أن تبدين وجوها مبتهجة ، وأن ترحبن من قلوبكن بكبير الأساقفة الطيب

ومع ذلك ، فقد كانت هناك تحريفات في الترجمة ، يرجع معظمها إلى النقل الحرفي من القاموس ، دون استشارة أية تفسيرات أو شروح للمسرحية .

يقول إليوت :

had fair crossing, found at Sandwich
Broc, Warenne, and the Sheriff of Kent,
Those who had sworn to have my head from me

وقد ترجمها عبد الصبور كالاتي :

وعبرت البحر سالماً ، ووجدت في صاندويتش
وبروك ، ووارن ، وشريف كنت
قوماً أقسموا أن ينزعوا رأسي عن جسدي

وأظن أن الترجمة تكون أدق ، لو كانت :

وعبرت البحر سالماً فوجدت في « صاندويتش »
بروك ، ووارن ، وشريف كنت
هؤلاء الذين تعاهدوا على أن يفصلوا رأسي عن جسدي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانياً : صلاح عبد الصبور

حياتـــه :

ولد عبد الصبور سنة ١٩٣١ ، بمحافظة الشـرقية بمصـر ، وتخرج من قسم اللغة العربية ، بكلية الآداب ـ جامعة القاهرة ، عمل أولاً بوزارة التربية والتعليم ، ثم انتقل إلى الصحافة ، فعمل محرراً بروز اليوسف ، وأسهم في الكتـابة لكثيـر من الصحف المصريـة والعربيـة ، من أهمها : الآداب ـ روز اليـوسف ـ صباح الخيـر ـ الشعب ـ المسـاء ـ الكـاتب ـ المجلة ـ الأهـرام ـ الدوحة .

إشترك في كثير من الأعمال الحكومية ، كان في آخـرها رئيسـاً للهيئة المصرية العامة للكتاب ، وتوفي سنة ١٩٨١ .

أصدر ستة دواوين ، واثني عشر كتاباً ، وأربعة أعمال مترجمة وكثيراً من المقالات .

أصدر أيضاً خمس مسرحيات شعرية هي : مأساة الحلاج (١٩٦٤ م) ، مسـافـر ليـل (١٩٦٩ م) ، الأميـرة تنتـظر (١٩٧٠) ، ليلى والمجنـون (١٩٧٠) ، بعد أن يموت الملك (١٩٧٣) .

الحـــلاج :

أما مأساة الحلاج ـ موضوع الدراسة ـ فهي تدور حول الحسين بن منصور الحلاج ، الذي ولـد في منتصف القرن الثالث الهجـري (٨٥٨ م)بفارس ، وعاش فترة في دير ، ثم ذهب إلى مكة ، ثم عاش في بغداد حتى صلبه سنة ٣٠٩ هـ ـ (٩٢٢ م) بتهمة الزندقة .

والقارىء لكتاب « أخبار الحلاج » يكتشف شخصية غير سوية ، تظهر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليه سمات المرض النفسي والعصبي : « ثم زعق ثلاث زعفات وسقط وسال الدم من حلقه » ص ١٧ « وكانت عيناه في خلال الكلام تقطران دماً » ص ٢٤ « ثم بكى حتى أخذ أهل السوق في البكاء ، فلما بكوا عاد ضاحكاً وكاد يقهقه ، ثم أخذ في الصياح صيحات متواليات مزعجات » ص ٥٤ « فإذا به جالس على صخرة والعرق يسيل منه ، وقد ابتلت الصخرة من عرقه » ص ١٠٤ .

وتظهره تلك الأخبار ساعياً نحو الموت ، لا من أجل قضية فكرية أو سياسية ، وإنما لكي ينال عطف العامة وخلود الذكر . « وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني ، وقد صلبت وقتلت وأحرقت ، وذلك أسعد يوم في أيام عمري جمعيه » ص ١٥ . « حضرت الحلاج يوم وقعته ، فأتى به مسلسلاً مقيداً وهو يتبختر في قيده وهو يضحك » ص ٣٤ . « فاجتمع عليه خلق كثير فمنهم محب ، ومنهم منكر ، فقال : اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني . . . فاقتلوني تؤجروا وأستريح . . . ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهم من قتلي » ص ٧٥ . « قدم الحلاج للقتل وهو يضحك ، فقلت : يا سيدي ، ما هذا الحال ؟ قال : دلال الجمال ، الجالب إليه أهل الوصال » ص ١٢٣ .

وتبدو شطحاته غامضة ، ويخيل لي أنه كان يتعمد ذلك لكي يثير فضول العامة ، وحين كانوا يسألونه عن مغزاها كان ينهرهم ويقول إنها فوق إدراكهم . وتحمل شطحاته تجذيفاً ، كان يثير علماء الشريعة ، الذين يجدون فيه خروجاً على حدود الدين . ومن ذلك :

« جنوني لك تقديس وظني فيك تهويس »

(ص ٢٩)

« يا ولدي ، ستر الله عنك ظاهر الشريعة ، وكشف لك حقيقة الكفر ، فإن ظاهر الشريعة كفر خفي ، وحقيقة الكفر معرفة جلية . . . وإياك والتوحيد » (ص ٦٢) ، ثم احمرت وجنتاه وقال : أقول لك مجملاً ؟ قلت بلى . فقال : من زعم أنه يوحد الله فقد أشرك » (ص ٧٤) . « ففي دين الصليب يكون

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موتى . ولا البطحا أريد ولا المدينة » (ص ٨٢) « كفرت بدين الله والكفر واجب . . . لدي وعند المسلمين قبيح » (ص ٩٩) .

وكل هذا يفسر موقف القدماء من ابن الحلاج ؛ فقد اعتبروه ملحداً زنديقاً ، من أصحاب نظرية « وحدة الوجود » ، واتهموه بالشعوذة والتدجيل ، ونسبه الجنيد « إلى السحر والشعوذة والنيرنج » (ص ٩٢) .

التصوف الإسلامي :

إن الناظر في الفكر الإسلامي يتبين نوعين من التصوف ، يختلفان باختلاف مفهوم العلاقة بين عالم الأمر (الله) وبين عالم الخلق (الإنسان) .

فالنوع الأول يلغي « الاثنينية » ، ويجعل العالمين عالماً واحداً ؛ فقد حل الله في الوجود ، فليس هناك إلا حقيقة واحدة ، أو كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفي عن ابن عربي « فليس في الوجود في نظره إلا حقيقة واحدة ، إذا نظرنا إليها من جهته سميناها حقاً وفاعلاً ، وإذا نظرنا إليها من جهة أخرى سميناها خلقاً وقابلاً ومخلوقاً » (فصوص الحكم ص ٨٠ ـ التعليق) .

أما النوع الآخر ، فهو يحتفظ لكل عالم باستقلاليته ، ولكن تبقى بينهما صلة من نوع ما ، تسمى وحدة المشاهدة . وهذا النوع لا يؤمن بفكرة الفناء في الله ، وطرح التكاليف والمسئولية . إنه يؤمن بالبقاء ، وحين وصل النبي ﷺ في معراجه إلى المقام الأعلى ، لم يفن فيه ، بل عاد ليكمل الرسالة . وكذلك كان السلف الصالح يؤمنون بوحدة الشهود ، ويحسون بالله في كل شيء ، ولكنهم لا يلغون عالم البشرية .

ويشير نيكلسون إلى هذين النوعين فيقول : « ولكن للفناء عند متصوفه المسلمين ناحيتين : ناحية سالبة ؛ وهي التي تكلم فيها في القرن الثالث الهجري أبو يزيد البسطامي الفارسي المعروف ؛ وناحية موجبة وهي التي تكلم فيها أبو سعيد الخراز ، وتكلم فيها من بعده الصوفية المنمسكون بظاهر الشرع . وأعني بالجانب الإيجابي من الفناء ما يسميه الصوفية بالبقاء ؛ فكأن الغاية الصوفية عندهم ليست هي الفناء عن النفس وأوصافها ، بل البقاء بالله وأوصافه » . (في التصوف الإسلامي ص ١١٨)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والنوع الأول من التصوف (وحدة الوجود) غريب عن البيئة ، وعن المفهوم الإسلامي للعلاقة بين الله والإنسان ، فهو قد يعود إلى أفكار مسيحية عن اتحاد الناسوت واللاهوت ، أو إلى تأثيرات هندية ويونانية « في التصوف الإسلامي ص ١٠٤ » أو إلى تأثيرات الكتابات الهلينية المتأخرة ، المتأثرة بالفلسفة الهرميسية (فصوص الحكم ص ١٩٣ ـ التعليق) .

وهذا هو السبب في أن القدماء ، الذين يمثلون الفكر الإسلامي ، قد وقفوا موقفاً معادياً لأصحاب وحدة الوجود . يقول ابن تيمية « وهؤلاء يجعلون سبحانه وتعالى موجوداً في نفس الأصنام وحالاً بها ، فإنهم لا يريدون بظهوره وتجليه في المخلوقات ، أنها أدلة عليه وآيات له ، بل يريدون أنه سبحانه وتعالى ظهر فيها وتجلى فيها ، ويشبهون ذلك بظهور الماء في الصوفة ، والزبد في اللبن ، والزيت في الزيتون ، والدهن في السمسم ، ونحو ذلك مما يقتضي حلول نفس ذاته في مخلوقاته ، أو اتحاده فيها ، فيقولون في جميع المخلوقات ، نظير ما قالته النصارى في المسيح خاصة » . (تفسير سورة النور ص ١١٠) . والغزالي يحكم بأن الواجب قتلهم ، وتطهير الأرض منهم ، وسفك دمائهم (فضائح الباطنية ص ١٥٦) وابن القيم يراهم أعظم الناس كفراً (مدارج السالكين ٣/٢٦٥) .

مأساة الحلاج :

ولم يختر إليوت شخصية بيكيت عبثاً ؛ فأي زائر لكاتدرائية كانتربرى يدرك للوهلة الأولى أن هذه الشخصية جزء رئيسي من تاريخها ، يتمثل في الأماكن التي عاش فيها ، وقصته المسجلة صوتياً ، والصور ، والكتب ، والأشياء التذكارية . لقد أصبح بيكيت ـ كما أراد ـ شهيداً آخر في سلسلة الشهداء ، أو كما قال القس الثالث ، وهو ينهي المسرحية « فالحمد الله الذي قد وهبنا شهيداً آخر من شهداء كانتربرى » . والكاتدرائية في الكنيسة الإنجليزية كالأزهر الشريف في مصر ؛ فالحديث عنها ـ من خلال أهم شهدائها ـ هو حديث عن تاريخ الكنيسة الإنجليزية وتفسيرها لموت المسيح وبعثه ؛ ذلك التفسير الذي لخصه بيكيت في الموعظة الدينية ، التي تخللت الفصلين . وكل هذا في الوقت نفسه يعكس عقيدة إليوت ونظرته للوجود منذ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أعلن انتماءه للكنيسة الإنجليزية في بيانه الشهير . فاختياره إذن لبيكيت ليس عبثاً ، بل يعكس موقفاً وتاريخاً .

فهل كان اختيار عبد الصبور لشخصية « الحلاج » اختياراً مقصوداً ، لكي يجمل فلسفة التراث العربي الإسلامي ويعكس موقف المؤلف من هذا التراث ؟

يذكر عبد الصبور أن لمقال ماسينيون عن « المنحنى الشخصي في حياة الحلاج » ولكتاب « أخبار الحلاج » الذي حققه ماسينيون ، وعلق عليه بول كراوس ، أكبر الأثر في لفته « إلى سيرة هذا المجاهد الروحي العظيم » كما يصفه (أنظر تذييل « المسرحية ») . وأضيف الآن أن « جريمة قتل في الكاتدرائية » ، هي التي أوحت إليه بهذا التفسير الغريب لشخصية الحلاج .

وصلة عبد الصبور بمسرحية إليوت صلة مؤكدة ؛ فقد تحدث عنها في تذييل مسرحية « مسافر ليل » حديث إعجاب فقال : « بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألواناً من الاختلاف ، كما هو الشأن في إليوت ؛ فإن « جريمة قتل في الكاتدرائية » مسرحية مكثفة ، غنية بالإيقاعات ، جليلة بشخصياتها المنمذجة ، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى ، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية ، بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية ، وبخاصة « حفلة الكوكتيل » وما بعدها ، أن يجعل من الشاعرية إطاراً مهماً للعمل الفني ، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحياناً حتى ليخفى على المتفرج أنه يسمع شعراً . ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية ، وظهرت بعد وفاته في سلسلة « من المسرح العالمي » يناير سنة ١٩٨٢ . وكان قبل ذلك قد ترجم أيضاً « حفلة الكوكتيل » (١٩٦٤ م) .

كتب عبد الصبور « مأساة الحلاج » في فصلين ، الفصل الأول بعنوان « الكلمة » ، وقد ألقى الحلاج بخرقة الصوفية ، وخرج إلى الناس يعظهم ويحرضهم ، وجعل يفسر الصوفية « تفسيراً إيجابياً ، يقترب إلى « الفكر الإسلامي » الذي يعني بأن نحقق فينا أسماء الله الحسنى :

« الله قوي يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وينتهي هذا الفصل بموعظة للحلاج ، كشف فيها عن موقفه الإيجابي ، المتمثل في انحيازه للجموع ، ضد السلطة والحكام . وقد ظهرت الموعظة في أسلوب أقرب إلى أسلوب المواعظ الدينية القديمة . وكل هذا يشبه إلى حد ما موعظة بيكيت ، التي تخللت الفصلين ، والتي تحدث فيها عن تفسيره لموت المسيح وبعثه بأسلوب شبيه بأساليب الوعظ الكنسي .

أما الفصل الثاني فقد كان بعنوان « الموت » . وأبرز ما فيه تلك المحاكمة ، التي جرت بطريقة ساخرة تذكر بالمسرحيات الكلاسيكية . ويدور فيه الصراع بين قوتين إحداهما يمثلها القاضي أبو عمرو الذي يحاول أن يستثير العامة ، ويحرضهم على الحلاج :

والآن . . . امضوا ، وامشوا في الأسواق
طوفوا بالساحات بالحانات
وقفوا في منعطفات الطرقات
لتقولوا ما شهدت أعينكم
قد كان حديث الحلاج عن الفقر قناعاً يخفي كفره .

(ص ٢٠٣)

أما الأخرى فيمثلها القاضي ابن سريج ، الذي يكشف حقيقة المحكمة ، وأنها تريد أن تشوه صورة الحلاج أمام العامة لكي تحد من تأثيره ، فيقول :

« بل هذا مكر خادع
فلقد أحكمتم حبل الموت
لكن خفتم أن تحيا ذكراه
فأردتم أن تمحوها
بل خفتم سخط العامة ممن أسمع أصواتهم من هذا المجلس
فأردتم أن تعطوه لهم مسفوك الدم
مسفوك السمعة والإسم » .

(ص ١٩٢)

وانخدع الجمهور بهذه الحيلة واشتركوا في قتل الحلاج :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« قالوا : صيحوا زنديق كافر
صحنا : زنديق . . . كافر
قالوا : صيحوا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبتنا فليقتل ، إنا نحمل دمه في رقبتنا » . (ص ١٦)

والفصل الثاني في مسرحية إليوت عن استشهاد بيكيت تسيطر عليه أيضاً قوتان ؛ عساكر الملك الذين يحاولون بعد قتلهم لبيكيت أن يبرروا فعلتهم أمام الجمهور ، وأن يشوهوا دوافع بيكيت ، وأنه أراد أن يتبنى سلطة فوق سلطة ملكهم ، بل ذهب إلى أن السلطة الدينية لا تتفق مع السلطة الزمنية . يقول أحدهم :

« لعلكم تتفقون معي أن مثل هذا التدخل من كبير الأساقفة يثير مشاعر أناس بسطاء مثلنا . إننا نقرأ في وجوهكم أنكم تحبذون فعلتنا . لقد خدمنا مصالحكم ، إننا نستحق رضاكم ، وإذا كانت هناك جريرة ما فأنتم شركاؤنا فيها »[٥] .

أما القوة الأخرى فهم القساوسة الذين أخذوا يمجدون بيكيت ويقدرون تضحيته . يقول أحدهم :

« إن الكنيسة سوف تقوي بهذه التضحية وتتغلب على أعدائها ، وتصبح قوية محصنة ، ما دام الرجال يضحون من أجلها »[٦] .

ولكن إليوت لا يتحدث عن موقف إيجابي للنظارة . غير أن الناقد دافيد . أ . جونز تحت عنوان The temptation of the audience يذكر أن حديث القتلة أمام النظارة ليس مقحماً كما يظن البعض ، بل هو يمثل إغراء لهم ، مساوياً للإغراء الذي تعرض له بيكيت من الشياطين . إنهم يحاولون أن يشوهوا تضحيته ، ويستخدمون ببراعة ـ وبلغة لا تنفق وقرنهم الثاني عشر ـ أساليب السياسة الحديثة ، لكي يجعلوهم يتقبلون فعلتهم ويشعروهم بالمشاركة في الجريمة . ولكن المسرحية لم تنته عندما طلبوا منهم أن ينصرفوا إلى بيوتهم امنين . لقد اكتسب النظارة شيئاً وأحسوا بشعور مخالف تماماً لما أراده القتلة . إن ما اكتسبوه هو شيء روحي أكبر منه شيئاً سياسياً ، وكان ذلك يفضل معاناة توماس . لقد دخل القساوسة وساعدوهم على أن يستردوا حالة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الاستشهاد . إن ما لاحظه توماس من قبل عن حالة الحزن والبهجة التي تأتي نتيجة استشهاد القديسين ، والتي هي واضحة في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه ، تلك الحالة قد تحققت كاملة في حالة استشهاد توماس أيضاً .

« نحمدك على نعمتك ، بأن جعلت الدم يسيل فداء للناس . نحمدك من أجل دماء الشهداء والقديسين ، التي سوف تثرى الأرض ، وتزيد البقع المقدسة . نحمدك من أجل قديس قد وهبته لنا ، أو شهيد قدم دمه فداء لدم المسيح »(٧) .

فمسرحية إليوت قد انتهت نهاية تفاؤلية ، نحس فيها أن رسالة الشهيد قد بلغت للآخرين ، بينما انتهت مسرحية عبد الصبور نهاية متشائمة . فبعد أن استجابت العامة لإغراء القضاة ، وصاحوا في الحلاج بأنه كافر يجب قتله ، خرجوا « في خطى متباطئة ذليلة » كما يقول .

التعليـــق :

واضح أن شخصية « الحلاج » التي خلقها عبد الصبور تختلف عن شخصيته التاريخية ؛ فقد رأيناه في الأخبار التاريخية غامضاً ، سلبياً ، عصبياً ، لا يتحمس لشيء ما ، بينما هو عند عبد الصبور إيجابي ، يحرض العامة ، ويقف ضد الحكام ، ويدافع عن الفقراء والمظلومين والجوعى ، وبجمع الأنصار .

ماذا نقموا مني ؟
أترى نقموا مني أن أتحدث في خلصائي
وأقول لهم إن الوالي قلب الأمة
هل تصلح إلا بصلاحه
فإذا وليتم لا تنسوا أن تضعوا خمر السلطة في أكواب العدل ؟

(ص ٤٥)

وقد أحس عبد الصبور بهذا التباعد عن الشخصية التاريخية ، فراح يلتمس المعاذير ، فيقول في التذييل :

« والإشارة لدوره الإجتماعي نجدها في المراجع العربية القديمة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالإصطخري يقول إنه استمال جماعة من الوزراء وطبقات من حاشية السلطان وأمراء الأنصار وملوك العراق والجزيرة وما والاها ، استمالهم لماذا ؟ لا يحدثنا الإصطخري ولكن أضواء أخرى تلقي على طبيعة هذه الاستمالة ، مثل تأكيد الحجوى في كتابه « كشف المحجوب » أنه رأى بالعراق بعد ما يزيد قليلاً عن مائة سنة من موت الحلاج طائفة تسمى نفسها الحلاجية . وهذا أو أقرب منه ما يحدثنا به أبو العلاء المعري في « الغفران » من أن هناك قوماً في بغداد ينتظرون خروج الحلاج ، ويقفون بحيث صلب على دجلة يتوقعون عودته . وقد مات المعري بعد صلب الحلاج بمائة وأربعين عاماً . فما لا شك فيه إذن أن الحلاج كان مشغولاً بقضايا مجتمعه . وقد رجحت أن الدولة لم تقف ضده هذه الوقفة إلا عقاباً على هذا الفكر الإجتماعي » .

هذا كل ما أورده عبد الصبور عن الدور الإجتماعي للحلاج . وهو غير كاف لتبرير دوره الإجتماعي . إن المصادر القديمة تتحدث عن استمالته لبعض المريدين ، وقد تحدثت هذه المصادر حقاً عن طبيعة هذه الاستمالة فإذا هي من ذلك النوع الذي كان شائعاً في العصور القديمة . والمتمثل في الطرق الصوفية ومن خلال الشطحات الغامضة التي كانت تؤثر على العامة ، أما موقف الدولة فقد كان تطبيقاً لحكم الشرع ، الذي يأمر بقتل الكافر . وواضح من أخبار الحلاج التي ذكرنا طرفاً منها ، أنه خارج على التعاليم الإسلامية ، رافض لظاهر الشرع .

شيء واحد يتفق فيه عبد الصبور مع الأخبار التاريخية ، وهو رغبة الحلاج الملحة في الاستشهاد . وقد ذكرنا من قبل طرفاً من تلك الأخبار يكشف عن سعادة الحلاج بقتله ، وعن دعوة الناس لكي يقتلوه ، وأن هذا شيء واجب على المسلمين .

وهذا الجانب واضح في مسرحية الحلاج ، في أكثر من موضع . فمثلاً يقول مقدم مجموعة الصوفية عن الحلاج :

كان يقول :

إذا غسلت بالدماء هامتي وأغصني
فقد توضأت وضوء الأنبياء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضل عن أبيه في متاهة السماء .

(ص)

وكان يقول :

كأن من يقتلني محقق مشيئتي
ومنفذ إرادة الرحمن
لأنه يصوغ من تراب رجل فان
أسطورة وحكمة وفكرة
كان يقول إن من يقتلني سيدخل الجنان
لأنه بسيفه أتم الدورة »

(ص)

فلم التفت عبد الصبور إلى هذا الجانب فقط من الشخصية التاريخية ؟ هنا يظهر تأثير إليوت بوضوح ؛ فإن بيكيت كان يسعى نحو الاستشهاد بالحاج . تستطيع أن نكتشف ذلك في أكثر من موضع من المسرحية[٨] ، فمثلاً يتحدث أحد الفرسان عن رغبة بيكيت في الموت ، وأنه تفوه بذلك وهو في فرنسا ، فذكر أمام كثير من شهود العيان أنه يرغب في السفر إلى إنجلترا لكي يقتل ، وأنه استخدم كل وسيلة للاستشارة . وقد أتيحت له فرص النجاة فلم يهتم بها . ويختم حديثه مخاطباً الجمهور « وبناء على كل تلك الحقائق التي قدمتها ، لا تترددوا في الحكم بأنكم أمام حالة انتحار من شخص مريض »[٩] .

فهذا الجانب من شخصية بيكيت ، التي تشبع بها عبد الصبور ، هو الذي جذبه نحو الحلاج ، حينما أراد أن يكتب أول مسرحية له في الأدب العربي . ومن ثم جاءت مسرحية عبد الصبور أقرب إلى عالم إليوت منها إلى حقيقتها التاريخية .

يتحدث كثير من النقاد عن مصادر إليوت المسيحية ؛ وهي واضحة للعيان في مسرحيته ؛ ففي أكثر من موضع نلتقي بهذا التناظر الشديد بين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شخصية بيكيت شخصية المسيح ، تقول ذلك الجوقة وفي أكثر من مناسبة ، ويقول بيكيت نفسه في موعظته الدينية :

«إنني في ذكرى ميلاد السيد المسيح وآلامه، نحس بالابتهاج والأسى معاً، وكذلك بصورة مصغرة نحس بالشعور نفسه ، الذي يختلط فيه الأسى بالبهجة ، عند موت الشهداء . نحن نأسى من أجل الخطيئة التي جعلتهم يستشهدون ، ونحن نبتهج لأن روحاً أخرى سوف تنضم إلى القديسين في السماء ، تمجيداً للإله ، وخلاصاً للإنسان »[١٠] .

يذكر الدكتور خليل سمعان بحق في مقدمة Murderin Bagdad أن منظر الجماهير وهي تصيح بالحلاج « فليقتل ؛ إنا نحمل دمه في رقبتنا » ، إنما يذكر بما جاء في إنجيل متى إصحاح ٢٦ وإصحاح ٢٧ ، وبما جاء في إنجيل مرقس إصحاح ١٥ ، حينما صاح الحشد « اصلبوه ، اصلبوه » .

وأقول « بحق » لأن القارىء لمسرحية عبد الصبور يلاحظ تشابهاً بين الحلاج والمسيح في مواطن كثيرة . يقول الحلاج :

« إلى إلى يا غرباء ... يا فقراء ... يا مرضى
كسيرى القلب والأعضاء ، قد أنزلت مائدتي إلى إلى
لنطعم كسرة من خبز مولانا وسيدنا » .

(ص ٧١)

ويدور الحوار الآتي بين الحلاج وسجين :

« الحلاج :
إني أتطلع أن أحيى الموتى

الثاني (ساخراً) :
أمسيح ثان أنت

الحلاج :
لا ، لم أدرك شأو ابن العذراء
لم أعط تصرفه في الأجساد
أو قدرته في بعث الأشلاء
فقنعت بإحياء الأرواح الموتى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الثاني (ساخراً) :
ما أهون ما تقنع به

الحلاج :
لم تفهم عني يا ولدي
فلكي تحيى جسداً ، حز رتبة عيسى أو معجزته
أما كي تحيى الروح ، فيكفي أن تملك كلماته
نبئني ... كم أحيا عيسى أرواحاً قبل المعجزة المشهودة ؟
آلاف الأرواح ، ولكن العميان الموتى
لم يقتنعوا ، فحباه الله بسر الخلق
هبة لا أطمع أن تتكرر » .

(ص ١٢١)

ذكرنا من قبل أن صوفية وحدة الوجود ذات مصدر مسيحي ، وذكرنا أيضاً أنها مرفوضة ممن يمثلون الفكر الإسلامي ، لأنها تقف عند حد الفناء في الله ، وتطرح التكاليف والمسؤليات . وحين صور عبد الصبور شخصية الحلاج جرده من تلك الصوفية السلبية ، ومنحه صوفية إجابية تقترب به من صوفية أهل الإسلام ، الذين يؤمنون بالظاهر والباطن معاً . وما أظنه في هذا يستوحي التعاليم الإسلامية ، ولكنه يستوحي شخصية بيكيت كما صورها إليوت ، الذي أعطى للقدرية المسيحية مفهوماً إيجابياً يقوم على حب الله والاستشهاد من أجله . ومن ثم فإن الصورة المسيحية التي لاحظناها عند الحلاج هي من تأثير إليوت أيضاً ، وليست من تأثير المفهوم المسيحي لفكرة وحدة الوجود .

يذكر الدكتور خليل سمعان في مقاله السابق ، إن الصوفية القائمة على التقاليد الإسلامية تلتقي مع الصوفية المسيحية في جوانب كثيرة . ونحن نتفق معه إذا كان يعني بالصوفية المسيحية تلك الصورة الممثلة في شخصية بيكيت ، وهذا المفهوم الذي شرحه إليوت في مسرحيته . ثم يذكر أيضاً أن الصوفية الإسلامية ـ ممثلة في الحلاج ـ تختلف عن تعاليم الإسلام فهي تؤمن بحرية الإرادة ، وبأن الله حال في البشر ، وبأن الجزاء على الأعمال واجب ، وبطرح التكاليف ، وبتحمل الخطيئة ، وبالتطور الروحي . ونحن نتفق معه إذا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان يعني بالصوفية الإسلامية تلك الصوفية التي عرفت في الإسلام ، والتي تقوم على فكرة وحدة الوجود . وهي تختلف عن صوفية الإسلام بمعناها الإيجابي ، التي لا تختلف مع التعاليم الإسلامية . والحلاج في جانبه التاريخي ينتمي إلى صوفية وحدة الوجود ؛ أما في صورته التي صورها عبد الصبور فهو يقترب من الصوفية الإيجابية بمعناها الإليوتي .

وهناك جانب في شخصية الحلاج يبتعد به عن الوقائع التاريخية ، ويقترب به من تأثيرات معاصرة ، وهو الجانب العبثي أو الجانب « الفاوستي » الذي يقوم على الحيرة وفقدان اليقين . يقول الحلاج :

« أين المظلمون ، وأين الظلمة ؟
أو لم يظلم أحد المظلمين
جاراً أو زوجاً أو طفلاً أو جارية أو عبداً ؟
أو لم يظلم أحد منهم ربه »

(ص ١٣٤)

ويقول :

« لا أبكي حزناً يا ولدي ، بل حيرة
من عجزي يقطر دمعي
من حيرة رأيي وضلال ظنوني
يأتي شجوي ، ينسكب أنيني » .

(ص ١٣٥)

ويقول بنبرة فاوستية :

لهثت وراء العلوم سنين ، ككلب يشم روائح صيد فيتبعها ، ثم يحتال
حتى ينال سبيلاً إليها فيركض ، ينقض
فلم يسعد العلم قلبي ، بل زادني حيرة واجفة بكيت لها وارتجفت
وأحسست أني وحيدة ضئيل كقطرة طل كحبة رمل
ومنكسر تعس ، خائف مرتعد
فعلمي ما قادني قط للمعرفة »

(ص ١٧٣)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وما أظن أن هذا الجانب العبثي يعود إلى مصدر تاريخي ؛ فالغربة في التصوف الإسلامي هي غربة الروح، التي تسعى نحو محبوبها الأول؛ حتى إذا ما التفت به عادت ، لتحقق صفاته في مخلوقاته ولتكون خليفته في أرضه . أما غربة الحلاج في تلك النصوص التي أوردناها ، وهي كل ما ورد في المسرحية ، فهي غربة قلقة تحمل طابع الحضارة الأوروبية .

ويلقي عبد الصبور الضوء على مصدر هذا الجانب فيقول في تذييل مسرحية « مسافر ليل » : « أين كان يونيسكو عندئذ لا أدري ، فقد خلت مأساة الحلاج من كل شبهة معاصرة في البناء المسرحي أو خروج عن مألوف الدراما الكلاسيكية . ولكني حين كتبت هذه المسرحية ، وبدأت أنظر فيها بالعين الناقدة ، وجدت فيها ما تمثلته وأحببته عند غرامي الأخير بيونيسكو »

لم يفصل عبد الصبور ما وجده ، فهل النصوص السابقة تعكس بصمات يونيسكو ، لا بأس ، ولكن أحس أن إليوت يطل هنا مرة أخرى ، لا يهم أن عبد الصبور قد أنكر تأثره بمسرحية إليوت في كتابه (حياتي في الشعر) ، وأنه يلتمس المبررات لكي يفر من هذا التأثير . وإنما المهم أن جانباً عبثياً يتبدى في مسرحية إليوت ، ونراه في أكثر من موضع عند الجوقة التي تظلل المسرحية بنوع من القدرية لا يستطيع الإنسان أن يفلت منه ، وقد تتذكر في هذه المناسبة رأي الناقد « ماكوبي » في أن الشيطان الرابع هو كشيطان فاوست ، الذي يحاول بطريقة بارعة أن يجعل من بيكيت نفسه شيطاناً ، وأن يشككه في العدالة الآلهية ، وأن يضعه مباشرة أمام اللاجدوى .

ولكن يخيل لي أن عبثية إليوت هنا تختلف عن عبثية يونسكو ، إن عبثية الأخير لا تنتهي إلى اليقين ، بل تظل في مرحلة الضياع واللاجدوي ، أما عبثية إليوت فإنها تقدم الحل للخلاص ، ممثلاً في تفسيره للقدرية المسيحية . ومن هنا نجد أن بيكيت حين تعرض لمحنة الإغراء ودخل في صراع مع الشياطين وبنوع خاص مع الشيطان الرابع ، فإنه يصيح منهياً الفصل الأول :

« الآن أصبحت طريقي واضحة وأصبح المعنى مفهوماً ، إن الإغواء لن يرد مرة أخرى بهذه الطريقة ، لقد كان الشيطان الرابع هو أخطرهم جميعاً » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وشيء من هذا نراه عند الحلاج ؛ فإنه ينهي المرحلة الفاوستية بمرحلة اليقين التي يقول عنها :

« كما يلتقي الشوق شوق الصحاري العطاش بشوق السحاب السخي
كذلك كان لقائي بشيخي
أبي العاص عمرو بن أحمد ، قدس تربته ربه وجمعنا الحب ، كنت
أحب السؤال وكان يحب النوال
ويعطي ، فيبتل صخر الفؤاد
ويعطي فتندى العروق ويلمع فيها اليقين »

(ص ١٧٦)

الخـاتمـــة :

هل لي بعد ذلك أن أستنتج أن عبـد الصبور في عبثيتـه قد استـوحى إليوت ، أكثر مما استوحى يونيسكو « غرامة الأخير » كما يقول ؟

وهناك ناحية اختلاف بين إليوت وعبد الصبور ؛ فإن مسرحية الأخير تدور حول « الاستشهاد » . ويجعل عبد الصبور ذلك هدفاً يستحق صاحبة التمجيد ، أو كما تقول المجموعة « ماذا كانت تصبح كلماته لو لم يستشهد (ص ٢٤) .

أما إليوت فإنه يعمق هذه الفكرة ، إنه يخشى أن يكون دافع الاستشهاد هو البحث عن مجد شخصي ، ويجعل من الشيطان الرابع رمزاً لهذا المزلق ، الذي يقول عنه بيكيت « إن الإغواء الأخير هو أخطر المزالق ، وذلك بأن تفعل الشيء الحقيقي بدافع خـاطيء» . ولا يكتفي إليوت بهـذا، بل يصـور القدريـة بالمفهوم المسيحي فتلقى ظلالها على كل أحداث المسرحية .

ولكن أمثال هذه الاختلافات لا تنفي التأثير ، كما لاحظ لوى تريمين في مقاله بعنوان : Witness to the Events Ma'sat al- Hallag and Murder in the Cathedral. فقد نفي التأثير والتأثر بين الشاعرين على أساس أن مسرحية عبد الصبور تدور في إطار دنيوي ، بينما تدور مسرحية إليوت في إطار كوني . إن التأثير لا يعني أن العمل الثاني هو طبق الأصل من العمل الأول ؛ يكفي في الدراسات المقارنة مجرد الإيحاء بالفكرة ؛ وهذا معنى قولنا من قبل إن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إساءة الترجمة قد تكون ذات دلالة في الأدب المقارن .

إن عوامل المشابهة بين هـذين العملين أكثر من عـوامل الاختـلاف ، ولكن هل هذا يسيء إلى عبد الصبور؟ لا ، بل تأكيد ؛ فليست هي قضية عبد الصبور وحده بل هي قضية الأدب العربي المعاصر ، الذي لا يزال يحمل ظلال الأدب الأوروبي في مدارسه ، وفي أشكاله ، وفي رؤاه ، وفي صوره . والتحرر من هذه الظلال مرتبط بالدرجة الأولى بفلسفة عربية معاصرة ، يكفي عبد الصبور أنه راد ميدانها ، وأنه بدءاً من مسرحيته هذه خاض معارك مـع أداته ، التي بدأت تلين مع مسرحياته التالية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الهوامش

(١) See: Twentieth Century interpretation of Murder in the Cathedral. p.97.

(٢) ibid. p.73.

(٣) ibid. p.82.

(٤) ibid. p.93.

(٥) ibid. p.88.

(٦) ibid. p.41.

(٧) ibid. p.43.

(٨) ibid. pp.76.81

(٩) ibid. p.40.

(١٠) ibid. p.53.

(١١) مجلة « فصول » - أكتوبر ١٩٨١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المصادر

« مرتبة حسب ورودها »

Hugh Kenner. The invisible Poet T.S. Eliot, London, 1977.

Bradbrook. M.C.T.S. Eliot, London, The British Council, 1950.

Stephen Spender. Eliot, Londin, 1975.

Lyndall Gordon. Eliot's Early Years Oxford University. 1977.

T.S Eliot, Murder in the Cathedral, London, Faber and Faber, 1979.

David R. Clark (Ed). Twentieth Century Interpretation of Murder in the U.S.A. Cathedral 1971.

ـ عبد الصبور ، صلاح « جريمة قتل في الكاتدرائية » (ترجمة) (الكويت ـ من المسرح العالمي يناير ١٩٨٢) .

ـ فصول (مجلة) القاهرة ـ أكتوبر ١٩٨١ .

ـ ماسنيون . ل وكراوس . ب « أخبار الحلاج » (تحقيق) . باريس ١٩٣٦ .

ـ عفيفي ، أبو العلا « فصوص الحكم » تحقيق (القاهرة ـ ١٩٤٦) .

ـ نيكلسون « في التصرف الإسلامي » (القاهرة ـ ١٩٤٧ م) .

ـ ابن تيمية « تفسير سورة النور » (القاهرة ـ ١٩٧٢ م) .

ـ الغزالي « فضائح الباطنية » (القاهرة ـ ١٩٦٤ م) .

ـ ابن القيم « مدارج السالكين » (القاهرة ـ ١٣٣١ هـ) .

ـ عبد الصبور ، صلاح « مأساة الحلاج » (بيروت ـ دار العودة ـ ١٩٦٩) . Khalil I. Semaan. Murder in Bagdad. Leiden. 1972.

ـ عبد الصبور ، صلاح « حياتي في الشعر » (دار العودة ـ ١٩٦٩ م) .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أدب «الشمعة»
بين «منوجهري الدامغاني»
و «أبي الفضل الميكالي»

محمد محمد يونس

كلما قرأ ديوان الشاعر الفارسي الكبير « منوجهري الدامغاني ت ٤٣٢ هـ » أحد شعراء العصر الغزنوي ، أقف طويلاً أمام مقدمة قصيدته المدحية الرائعة التي مدح بها الشاعر « العنصري » أبا القاسم حسن ـ وهو شاعر معاصر له وكان يلقب بملك الشعراء ـ وقد قلّد « منوجهري » ، في بناء هذه القصيدة المدحية التي تربو على أربعة وسبعين بيتاً ، الشعراء العرب القدماء حين يقدمون لمدائحهم بمقدمات تنطوي على غرض . يخالف غرض القصيدة المدحية ، وهو عادة لا يخرج عن الوصف أو الغزل أو التشبيب أو النسيب أو الطلّيات .

كنت

رغم أن غرض هذه القصيدة الطويلة الأساسي هو المدح ، إلا ان مقدمتها التي لا تتجاوز خمسة عشسر بيتاً كانت تشدني إليها فأستعيد قرائتها دون ملل ، ويبدو أنها أثارت المشاعر نفسها في المستشرق الإنجليزي « إدوارد جرانفيل براون »[١] فاستشهد بها كنموذج جيد لأشعار « منوجهري » ، وتبعه في ذلك حامد عبد القادر[٢] ، وسبقهما إلى ذلك أيضاً « محمد عوفى » صاحب « لباب الألباب » و« دولتشاه » صاحب « تذكرة الشعراء » .

وإذا كان « منوجهري » مقلداً للشعراء العرب في بناء قصائده المدحية ، إلا أنه في هذه القصيدة بالذات كان مجدّداً في مضمون مقدمتها ؛ إذ بدأ هذه القصيدة المدحية بالحديث ـ وليس الوصف ـ عن « شمعة » خلع عليها ما يُعرف في البلاغة العربية باسم « التشخيص » ؛ فعاملها معاملة البشر ، فهي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تسمع وتعي وتفهم ، والشاعر يأتي إلينا من خلال تعامله الشعري البديع معها بصور شعرية تأخذ بالألباب ، وإن تضارب بعض هذه الصور وتناقض تناقضاً ظاهرياً ـ سيأتي تفصيلة ـ وتعبِّر كل صورة عن الأثر الذي تركته « الشمعة » في نفس الشاعر وانفعاله بها ، فعبَّر عن إحساسه وانفعاله ورؤيته الخاصة تجاه هذه « الشمعة » ، ثم مزج بين شخصه وبينها في قالب شعري بديع .

ترجع أهمية هذه المقدمة الشمعية ـ إن صح هذا التعبير ـ إلى أن « منوجهري » لم يُسبق إليها على مستوى الأدب الفارسي الذي ينتمي إليه ـ وكان هذا يزيد من إعجابي بها ـ ؛ فلم أجد لها نظيراً أو شبيهاً فيما قرأت ، ولا أعتقد أنه فاتني شاعر سبق « منوجهري » إلى القول بها لسبب بسيط قائم على أساس علمي . هو أن العصر السابق للعصر الذي عاش فيه « منوجهري » هو « العصر الساماني » ، وهو عصر يمثل حركة الإحياء للقومية الفارسية وللأدب الفارسي بعد طول سيطرة للعرب على إيران سياسياً وأدبياً[٣] ، ومثل هذا العصر يكون الأدب فيه مميزاً بسمات تتصل في مجموعها بظواهر الأشياء الخارجية ، ولم يكن قد صول بعد إلى مرحلة التعمق والغوص في بواطنها الداخلية والتعبير عن رؤى نفسية خاصة تجاه هذه الأشياء ، أو تجاه كائن من الكائنات مثلما حدث « لمنوجهري » مع شمعته » .

وترجع أهمية شمعة « منوجهري » أيضاً إلى أن مَنْ أتى بعده من الشعراء الفرس لم يصل أحدهم إلى ما وصل إليه من الناحية الفنية ، فيما كتبوه عن الشمعة وإن كان قليلاً ؛ ففي القرن السابع الهجري مثلاً تناول الشاعر الصوفي الكبير « فريد الدين العطار ت ٦١٨ هـ » « الشمعة » في حكاية وحيدة قصيرة من حكايات عمله الكبير « منطق الطير » بمفهوم صوفي خالص ، يختلف تماماً عن مفهوم « منوجهري » لشمعته ، يقول « العطار » :

يكى شب برواتگان جمع آمدند — در مضيقي طالب شمع آمدند
جملگي گفتند ميبايد ايكي — كو خبر دارد ز مطلوب اندكي
شد يكى پروانه تاقصرى زدور — در فضاى قصر ديداز شمع نور
بازگشت ودفتر خودباز كرد — وصف اودر خورد فهم آغاز كرد
ناقدى كوداشت در مجمع مهى — كَفت اورانيست ازشمع آكَهى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شد یکی دیکر گذشت ازنور در — خویشتن برشمع ذدازدوردر
پرزنان درپرتو مطلوب شد — شمع غالب گشت واو مغلوب شد
بازگشت اونیز مشتی رازکفت — ازوصال شمع شرحی بازگفت
ناقدش گفت این نشان نی ای عزیز — همچو آن دیگر نشان دادی تونیز
دیگری برخاست میشد مست مست — پای کوبان برسر آتش نشست
دست وگردن گشت باآتش بهم — خویش راگم کردبا او خوش بهم
جون گرفت آتش زسرتایای او — سرخ شد جون آتشی اعضای او
ناقد ایشان جودید اوراز دور — شمع با خود کرد همر نگش زنور
کَفت این بروانه درکاراست وبس — کسی چه داند او خبر داراست وبس
تانکَردی بیخیراز اجسم وجان — کی خبر یابی زجانان یکزمان
هرکه ازمولی نشانت بازداد — صد خط اندر خون جانت بازداد
نیست چون محرم نفس این جایگاه — در نکَنجد هیچکس این جایگاه

والترجمة :

ـ « ذات ليلة تجمع عدد من الفراشات في مضيق يطلب الشمع » .
ـ « قال جمع الفراشات : ينبغي أنْ تعلم واحدة منا والو قليلاً عن المطلوب » .
ـ « فمضت إحداهن إلى قصر ورأت في فضاء القصر عن بعد نورا منبعثاً من الشمع» .
ـ « فعادت وفتحت دفترها ، وبدأت في وصفه على قدر فهمها » .
ـ « فقال ناقد له قدرُه بين الفراشات : ليس لها دراية بالشمع » .
ـ « فذهبت أخرى ومضت عن باب النور ، وطرقت باب الشمع بنفسها عن بعد » .
ـ « وحلقت حول شعاع المطلوب ، فصار الشمع غالباً وهي المغلوب » .
ـ « فعادت وحكت له أيضاً بعض الأسرار ، وأعادت الشرح في وصالْ الشمع » .
ـ « فقال لها الناقد : هذا ليس دليلاً أيتها العزيزة ، فلقد سقت دليلاً يشبه ما ساقته الأخرى أيضاً » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ـ « فهبت أخرى ومضت ثملة ثملة ، واستقرت راقصة على وهج النار » .
ـ « فاحترقت كلية في النار ، وأفنت نفسها به عن طيب خاطر » .
ـ « وما إن أخذت النار بكل ما فيها ، حتى احمرت أعضاؤها مثل النار » .
ـ « وحينما رآها الناقد عن بعد ، وقد أخذت لنفسها من نور الشمع نفس لونه » .
ـ « قال : لقد أصابت هذه الفراشة وكفى ، والشخص الذي يعلم هو منْ عنده الخبر وكفى » .
ـ « طالما تصير جاهلاً بالجسم والروح ، فكيف تظفر بخبر عن الأحبة لحظة » .
ـ « كل من أعطاك ولو علامة بسيطة ، فقد أعطى روحك مائة لون من الأذى » .
ـ « وليس هذا المكان كمحرم النفس ، وهذا المكان لا يتسع لأي شخص » .

ويفهم من نص العطار أن « الشمعة » رمز للحق سبحانه وتعالى ، طبقاً للفكرة الصوفية ، « الفناء والبقاء » ؛ فالفراشات ـ في الحكاية ـ رمز للسالكين الذين يسعون إلى شق الطريق الصوفي للوصول إلى الحق تعالى للفناء فيه ، والبقاء في معراج روحي يحاكي معراج الرسول ﷺ ، وحين تستقر إحدى الفراشات في نور الشمعة وتفني فيها وتحترق كلية دون أثر يبقى منها وتأخذ من النار لونها ـ يكون هذا رمزاً للفناء الكامل للسالك في الحقيقة وتمثل الأبيات أيضاً فكرة « الشريعة والطريقة والحقيقة » الصوفية .

ويلاحظ أن الشمعة عند « العطار » غيرها عند « منوچهري » ، فهي عند « منوچهري » كيان مستقل ليس لها عنده شريك أو رفيق في حديثه ، أما عند « العطار » فإن الفراشات ـ في ظني ـ الأبطال الرئيسيون للحكاية ، وهي رموز للسالكين الذين يحاولون قطع الطريق الصوفي إلى الحقيقة ورمزها الشمعة التي أخذت دوراً يقل بكثير عن الدور الذي أخذته عند « منوچهري » .

وفي القرن العاشر الهجري تناول « الشمعة » أيضاً الشاعر « فضولي بغدادي ت ٩٧٠ هـ ، في غزلية يقول فيه[٦] :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مراای شمع میل گریه شددر هجران یارامشب
نوا بنشین گریه جانسوز بامن گذار امشب
بیاد شمع رویش خواهم ازسرناقدم سوزم
بروای اشك وآب ازآتش من دوردار امشب
فکندی دعوة قتلم بفرد الیك می ترسم
که دیر آید سحر من جان دهم در انتظار امشب
نهان ازخلق دارم عزم کویش حسبتة لله
مرارسوا مکن ای ناله بی اختیار امشب
مرا در گریه امروز نقد اشك شد آخر
نمیدانم جه سازم گررسدیارم نثار امشب
متاع خوابم رابر بوده انداذ مردم جشمم
مگر بخت بد افکندهاست سوی من کذار امشب
فضولی را قرارة بود برسر آنها کو
چو راندی ازسرکویت کجاگیرد قرار امشب

والترجمة :

« لي رغبة في البكاء هذه الليلة أيها الشمع من هجران الحبيب. فاجلس واقض هذه الليلة معي في بكاء يذيب الروح » .

« أريد أن أحترق كلية بتذكر جمال وجهه ، فامض أيها الدمع وابتعد أيها الماء عن ناري هذه الليلة » .

«أجّلت دعوة قتلى إلى الغد ، ولكني أخاف أن يتأخر السحر ، وأنا أضحي بالروح في الانتظار هذه الليلة » .

« اقصد حيَّة خفية عن الناس ، حسبي الله ، فلا تفضحتى يا أنينى اللّاإرادى هذه الليلة » .

« انتهى اليوم نقد دموعي في البكاء ، ولا أدري ماذا أنثر لو يصل حبيبي هذه الليلة » .

« سرقوا متاع نومي من إنسان عيني ، وربما ألاقي حظى العاشر ساعيا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نحوي هذه الليلة » .

« كان لفضولي مستقر على ناصية ذلك الحي ، حينما طردته عن ناصية حبك ، فأين يجد مستقراً هذه الليلة » .

واضح من هذه الغزلية أنها غزلية صوفية تمشيا مع هذا الاتجاه الصوفي الذي ساد أشعار الشعراء الغزليين الفرس ، الذين عاشوا في القرون : « الثامن والتاسع والعاشر ، وتزعّمَهم الشاعر الغزلي الصوفي الكبير « حافظ الشيرازي » . وإذا كانت هذه الغزلية صوفية ، فإن « الشمعة » فيها ليست رمزاً ، كما هي عند « العطار » ، بل هي مجرد أنيس وجليس ، يستأنس بها الشاعر ويبثها وشكواه ورغبته في البكاء بسبب هجران الحبيب له ، ويطلب منها مشاطرته أحزانه وحرقته .

ومن هنا نرى أن الشاعر لم يصل في تعامله مع شمعته إلى ما وصل إليه « منوچهري » سواء من حيث الفكرة أو التعامل مع الشمعة ، أو من حيث الصياغة والعرض ؛ فشمعة منوچهري كائن حي فيه من الشاعر الكثير من الصفات ـ سوف يأتي بيانها ـ وهي عنده مضمون مقدمة قصيدته المدحية ، أين أن موضوع المقدمة كلها عن الشمعة والمشاعر ، أما الأبيات الغزلية السابقة فهي قائمة بذاتها ، منفصلة عن غيرها ، تغدو فيها الشمعة مجرد أنيس للشاعر لا أكثر .

وفي العصر الحديث تناول الشاعر المعاصر « نادر نادرپو » الشمعة في ديوانه « أزآسمان تاريسمان » في قصيدة عنوانها « شمع ومرد » أي « الشمعة والرجل » . وعلى الرغم من أن « نادر نادرپو » من الشعراء الفرس المعاصرين الذين يركزون في شعرهم دائماً على المعنى والمضمون ، دون الالتزام الكامل بالاتجاه التقليدي المحافظ على وحدة الوزن والقافية ، لكنه التزم تفعيلة موحّدة في هذا النوع من الشعر الذي ليس بالقصيد أو القطعة ، أو الرباعي أو المثنوى ، المسمى عند العرب المزدوج ، بل هو خليط من كل هذا ، فهو أقرب إلى الشعر العمودي بقالب تجديدي ، القافية فيه متحدة في ضرب كل بيتين ، وتختلف في رويها عن البيتين التاليين وهكذا ، وليس له ـ على ما أعلم ـ مثيل عند العرب أو الفرس القدماء ، وربما تمشى هذا مع اتجاه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المعاصرين إلى التجديد مع الحفاظ على التراث . يقول الشاعر عن « الشمعة » :

مردی که سر نهاده به زانو
زانوی غم کرفته درآ غوش
شمع خمیده ای است که ناگاه
دراشك خویشتن شده خاموش

این گرد نی گه کم شده درتن
وان دیده ای که نور سحر داشت
روزی غرور برتری اش بود
روزی به آفتاب نظر داشت

بهرادی اوکه فتح جهان بود
جون برفی ازدرخت ، فروریخت
کوئی شکوفه های مرادش
ازهول بادسخت ، فروریخت

خوب وبد آنجه داشت ، زکف داد
جزجسم بیروجان جوان را
ازمهرومه به وام طلب کرد
چشمي به روز وشب نگران را
روز آمدوسییده دمش را
برتارتار موی وی افشاند
شب ، رنگك طرء سبهش را
درچشم آرزوی وی افشاند

سودای او ، همیشة زیان داشت
سودا وسود ، ازدو ثرادند
اوراچنکانکه بود ، ندیدند
اوراچنانکه خواست ، نزادند

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

باو بگو چگو نه بگريد
آه اى شب گريسته درخويش !
كى مى تواند اين هنر آموخت
اين گوشه گير زيسته درخويش ؟(٨)

والترجمة :

« الرجل الذي أحنى رأسه فوق ركبتيه »
. . « محتضنا ركبة الحزن »
« شمعة منحنية . . . »
« انطفأت فجأة دموعها في صمت »

« هذا العنق الذي غار في الجسد »
« وتلك العيون التي كان لها نور السحر »
« كان لها يوما غرور الرفعة »
« كانت ترنو بنظرها يوما إلى الشمس »

« عشقها الذي غزا العالم »
« تهاوى مثل ثلج تساقط من الشجرة »
« كأن براعم رغبتها »
« تهاوت من هول الرياح العاتية »

« فقدت كل ما كان لها من حسن وقبح »
« سوى جسم شيخ وروح شاب »
« فطلبت على سبيل القرض من الشمس والقمر »
« عينا قلقة في النهار والليل »

« أقبل النهار ونثر أنفاسه البيضاء »
« على خيط ضفيرتها »
« والليل ، ألقى بلون طرّته السوداء »
« في عين رغبتها »

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« عشقها دائماً فيه ضرر »
« عشقها ونفعها من أصلين اثنين »
« لم يروها كما وجدت »
« لم يخلقوها كما أرادت »
« قل لها كيف تبكي »
« آه أيها الليل الباكي في نفسه »
« متى يستطيع هذا المعتكف الذي يعيش في داخله »
« تعلم هذا الفن »

ولقد بدأ الشاعر قصيدته بالمشابهة بين رجل منحن في صمت حزين « وشمعة » إنحنت، والقطرات تتساقط منها كأنها دموع صب حزين ، ثم انفرد بالحديث بعد ذلك عن الشمعة فقط ، مقدما من خلالها مجموعة من الصور الشعرية ، بعضها من التراث وبعضها من ابتكاره . وقد اعتمد على التشبيه بصفة أساسية في استنباط هذه الصور ، مثل تشبيه فتيل الشمعة بالعنق ، وشعلتها بالعيون الرانية المترفعة ، ودخانها بطرّة الليل السوداء ، وفتيلها بالضفيرة . . الخ . ولاينس الشاعر - وهو أحد الشعراء المجيدين في العصر الحديث - أن قدم رؤيته النفسية لهذا الكائن - أي الشمعة - فهي - عنده - عاشقة . وإن سبقه « منوچهري » إلى هذا التصوّر ؛ فعشقها غزا العالم . ولليل والنهار أثر - عند الشاعر - على الشمعة ؛ فالنهار يطفئها بأنفاسه البيضاء ، والليل يشعلها بلونه الأسود الغريب الذي يخرج مع دخانها . وليست القطرات المتساقطة منها سوى بكاء معتكف متوحّد . وقد سبقه « منوچهري » أيضاً إلى وصف قطرات الشمعة بالبكاء .

وإذا كان « نادرپور » قد استفاد من بعض أفكار « منوچهري » فإنه ركز على معان أخرى لم ترد عند « منوچهري » ، أبرزها أنه فصل بين عشق الشمعة ونفعها ؛ فعشقها من أصل ونفعها من أصل آخر ، فهي أشبه بعملة ذات وجهين . ومنها قوله : « لم يخلقوها كما أرادت » ، وإن كانت هذه الفكرة تقترب إلى حد كبير من فكرة الشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي ت ٦٧٢ هـ ، الذي صوّر حنين الإنسان ، أو بتعبير أدق روح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسان ، للعودة إلى الحق سبحانه وتعالى ـ بمفهومها الصوفي ـ « بالناي » الذي قطع من منتبه من « الغاب » دون إرادة منه ، ولهذا يشكو الانفصال بأنين موجع .

(٢)

وما سبق بعض ما وَردَ في الأدب الفارسي من حديث عن « الشمعة » ، أما الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه « الشمعة » في أشعارهم ـ وإن قلّت حسب معرفتي ـ ولكن الملاحظ على هذه النماذج الشعرية العربية التي تناول أصحابها « الشمعة » في أشعارهم أنها أخذت عندهم طابعاً وصفياً بحتا ، وهي بذلك تختلف عن طابعها عند الفرس حيث تمتزج عندهم بمفاهيم صوفية أو بلاغية ، يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويجسدها في صورة من يعي ويفهم ويدرك كما فعل « منوچهري » ، حين يمزج بين شخصه وبينها .

ومن يقرأ كتب الأدب العربي التي تجمع الجيد من نماذج الشعراء في مختلف الموضوعات والأغراض مثل : « جواهر الأدب للهاشمي » و« زهر الآداب للقيرواني و« يتيمة الدهر للثعالبي » يجد أنها قد احتوت بين صفحاتها على بعض أشعارٍ عربية دار موضوعها حول الشمعة » ، منها ـ مثلاً ـ قول الشاعر « أبي الفتح كشاجم » يصف شمعة أهداها إلى بعض الملوك :

وصفر من بنات النَّحل تكسى ... بواطنها وأظهرها عوارى
عذارى يفتضضن من الأعالى ... إذا افتضت من السفل العذارى
وأمست تنتج الأضواء حتى ... تلقح في ذوائبها بنار
كواكب لسن عنك بآفلات ... إذا ما أشرقت شمس العُقار
بعثت بها إلى ملك كريم ... شريف الأصل محمود النِّجار
فأهديت الضياء بها إلى من ... محاسنه تضيء لكل سارى[١٠]

والقصيدة وصفية ؛ يصف الشاعر فيها شمعة مهداة إلى أحد الملوك ، وهذا سوف ينعكس على شعره ؛ إذ يحاول دائماً أن يحبب هذه الهدية إليه حتى ولو عن طريق إثارة غرائز الملك الشهوانية ؛ مما دفعه إلى أن يغرب في تشبيهاته ، كأن يشبهها بالعذراء التي يُفض غشاء بكارتها ، وإن كانت بكارة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الشمعة أعلاها وليس أسفلها ، وأن يعتبرها عارية الظهر مكتسية الباطن ، وأنها تنتج وتلد الأضواء ، والنار وسيلة تلقيحها . وكل هذه أمور تنضح بما يثير الغرائز والشهوة لدى المستمع .

والتشبيه الوحيد في هذه القصيدة ، الذي خرج عن دائرة تشبيهات الشاعر الحسّية الشهوانية ، هو تشبيه الشمعة بالكواكب غير الآفلة ، حتى لو سطعت الشمس بأشعتها . وجدير بالذكر أن هذا التشبيه قد ورد عند « منوچهري » أيضاً ـ كما سيأتي .

وفي كتاب « جواهر الأدب للهاشمي »[11] قصيدة نسبها إلى « سليمان ابن حسان الصيبى » في « وصف شمعة » ، ولقد وجدتُ بعض أبيات القصيدة في « يتيمة الدهر »[12] نسبها « الثعالبي » إلى « ابن أبي الثياب أبي محمد » أحد ندماء ابن العميد وقد رواها له « أبو سعد يعقوب » ، مما يدل على أن هذه القصيدة قد أنشدت قبل عصر الثعالبي ـ المتوفي ٤٢٩ هـ ـ المعاصر لشاعرنا الفارسيّ « منوچهري ت ٤٣٢ هـ » . وهذه القصيدة التي يصف فيها صاحبها « الشمعة هي » :

ومجدولة مثل صدر القنا ... ة تعرّت وباطنها مكتسى
لها مقلة هي روحٌ لها ... وتاجٌ على الرأس كالبرُنس
إذا رنقت لنعاس عرا ... وقطعت من الرأس لم تنعس
وإن غازلتها الصبا حَرَّكت ... لساناً من الذهب الأملس
وتنتج في وقت تلقيحها ... ضياء يجلى دُجَى الحندس
فنحن من النور في أسعد ... وتلك من النار في أنحس
توقدها نزهة العيو ... ن ورؤيتها منسة الأنفس
تكيد الظلام كما كادها ... فتفنى ، وتفنيه في مَجْلس

والقصيدة بها كثير من الصور الشعرية ، بعضها ورد عند « أبي الفتح كشاجم » منها : أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، ومنها أنها تنتج الضياء بعد تلقيحها . والبعض الآخر ورد عند شاعرنا « كنوچهري » مثل : الشمعة عارية من الخارج مكتسية من الداخل وتصور شعلة الشمعة روحالها ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والمقابلة بين سعادة الناس بنور الشمعة وتعاستها ونحسها بنارها التي تأكلها رويداً رويداً . والراجح أن « منوچهري » قد اطلع على هذه القصيدة ؛ وخاصة أنه ـ كما سيأتي ـ متأثر بالثقافة العربية وأخذ منها الكثير ، ويؤكد هذا الرجحان أن هذه القصيدة وردت عند « الثعالبي » المعاصر لمنوچهري ، وكانت يعيشان في مناطق متجاورة : « الثعالبي » في « نيسابور » و« منوچهري » في « دامغان » .

وهناك صور أخرى جميلة أعتقد أن الشاعر قد انفرد بها في هذه القصيدة ، منها أن الشمعة مجدولة مثل صدر القناة ، أن الشعلة تاج الرأس كالبرنس . وأنها أيضاً لسان الذهب الأملس ، وأن نزهة العيون توقد الشمعة ، وأن الشمعة تصارع الظلام وتكيده فتفنيه ويفنيها .

وللشاعر « أبي بكر الأرّجانى ت ٥٢٤ هـ » قصيدة يصف فيها شمعة وهي قصيدة هائية أكثر من رائعة ، يقول فيها الشاعر :

نمت بأسرار ليل كان يخفيها ... وأطلعت قلبها للناس مِنْ فِيها
غريقة في دموع وهي تحرقها ... أنفاسُها بدوام من تلظّيها
تنّفست نَفَسَ المهجور إذ ذكرت ... عهد الخليط فبات الوَجْدُ يذكيها
يخشى عليها الرَّدى مهما ألمَّ بها ... نسيمُ ريحٍ إذا وافى يحييها
قد أيمرت وردة حمراء طالعة ... تجنى على الكف إن أهويْت تجنيها
وردٌ تُشَاكُ به الأيدي إذا قُطفت ... وما على غصنها شوك يوفّيها
صفر غلائلها ، حمرٌ عمائمها ... سودٌ ذوائبها بيضٌ لياليها[١٣]

والشاعر ـ هنا ـ قد ركز على الجرس والرنين في ألفاظه ، أو بعبارة أخرى أجاد اختيار الألفاظ ذات الجرس والرنين ، واختار الهاء رويا لقافيتها وأوقعها بين حرفي مد ، والهاء بطبعها يخرج الهواء وقت نطقها أملس ساذجاً دون عائق يعوق نطقها ، مما جعل القصيدة تقترب من الغناء وقت إنشادها . وإلى جانب هذه الموسيقى الشعرية الرائعة التي توفرت للقصيدة يصف الشاعر شمعته بتشبيهات لافتة : فالشعلة قلب الشمعة خرجت للناس من فمها ، وقطرات الشمعة دموع عشقها ـ وهي صورة مطروقة ـ ؛ ونسيم الريح كالحارس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذي يخشى على الشمعة الردى فيحافظ على ضيائها ، وشعلتها وردة حمراء تلسع من يحاول قطفها ؛ فهي وإن كانت كالوردة في شكلها لكن طبعها من النار ، وهي شوك إذا اقتضى الأمر .

(٣)

بعد أن قدمنا عرضا مبسطاً لأدب الشمعة في الأدبين العربي والفارسي من خلال ما توفر لدي من نماذج من الأدبين ، نأتي إلى بيت القصيد ـ كما يقولون ـ أو إلى الهدف الأساسي من هذا البحث :

ورغم إعجابي الشديد بشمعة (منوچهري) ورأيي أن أشعاره حولها تعد من أفضل وأجمل ما قيل عن « الشمعة » ، إلا أنني وجدت أشعاراً على نظام المقطعات الشعرية للشاعر « أبي الفضل الميكالي ت ٤٣٦ هـ » عنوانها « وصف الشمع » ، وتقع في حوالي ستة عشر بيتاً ـ نفس عدد أبيات شمعة منوچهري ـ وعند قراءتي لها وجدت فيها الكثير من الأفكار التي وردت عند « منوچهري » ، ومن هنا ـ ولأسباب آتية ـ أعتقد أن « منوچهري » قد اطلع على هذه الأشعار وتأثر بها . ورغم أن « محمد دبيرسياقي » محقق ديوان « منوچهري » والزميل الفاضل « محمد دبير الدين عبد المنعم » الذي أعدّ رسالة ماجستير عن الشاعر نفسه[١٤] قد اهتما بتبيان الأثر العربي في شعره ، فإن أيا منهما لم يشر إلى ما يفيد بأن « منوچهري » قد أخذ فكرته هذه عن شاعر سابق عليه ، فارسياً كان أم عربياً .

« وأبو الفضل الميكالي » شاعر معاصر « لمنوچهري » يقول عنه الزركلي : « عبيد الله بن أحمد بن عليّ الميكالي أبو الفضل : أمير ، من الكتاب الشعراء . من أهل خراسان »[١٥] . وكان « أبو الفضل » هذا معاصراً « للثعالبي » وعلى صلة وثيقة به تمثلت في الزيادة التي ألحقها « أبو الفضل » ـ وهو الأديب الكبير ـ على آخر المجلدة الرابعة ليتيمة الدهر بعد وفاة الثعالبي ، وتمثلت أيضاً في إفراد الثعالبي « لأبي الفضل » بابا كاملا ـ هو الباب الثامن ـ من المجلد الرابع من « يتيمته » وتحدث فيه عنه بأفضل ما يكون الحديث وعن أسرته « الميكال » وهم ـ في رأيه ـ قوم أماجد ، مدحهم البحتري ، وخدمهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدريدي ، وألف لهم كتاب الجمهرة وسير فيهم المقصورة التي لا يبليها الجديدان ، وانخرط في سلكهم أبو بكر الخوارزمي وغيره من أعيان الفضل وأفراد الدهر[١٦] وتمثلت أيضاً في قول « براون » : إن الثعالبي أهدى كتابيه « سحر البلاغة » و« فقة اللغة » للأمير أبي الفضل الميكالي[١٧] .

ويتضح من أشعار « أبي الفضل » وما كتب عنه أنه كان شاعراً مجيداً ، ويؤكد « الثعالبي » هذا الرأي بما كتبه عنه بحب وشغف مبيناً شاعريته : « والأمير أبو الفضل عبيد الله بن أحمد يزيد على الأسلاف والأخلاف من آل ميكال زيادة الشمس على البدر ، ومكانه منهم مكان الواسطة من العقد ، لأنه يشاركهم في جميع محاسنهم وفضائلهم ومناقبهم وخصائصهم ، ويتفرد عنهم بمزية الأدب الذي هو ابن نجدته وأبو عذرته وأخو جملته ، وما على ظهرها اليوم أحسن من كتابه وأتم بلاغة »[١٨] .

ويبدو من خلال ما كتبه « الحصْري القيرواني » عن أبي الفضل الميكالي أن أبا الفضل ، تولى رئاسة منطقة « نيسابور » فترة من الزمن[١٩] . وأنه كان في الوقت نفسه شاعراً مجيداً . ولقد اهتم بذكر ثلاث قطع شعرية متصلة الموضوع لأبي الفضل عنوانها « وصف الشمع » ، الأولى على حرف الراء ، والثانية على القاف ، والثالثة على الباء[٢٠] .

ومن قراءتي هذه الأشعار وجدتُ بها بعض الأفكار ، أو الصور الشعرية ، التي تعكس رؤية الشاعر للشمعة ـ أقول ـ وجدتها عند « منوچهري في مقدمته الشمعية[٢١] . وهي على النحو التالي :

١ ـ يقول الميكالي :

يحاكي رُواء العاشقين بلونه وذوب حشاه والدموع التي تجري

فالشمع يبكى ويحاكى رواء العاشقين في لونهم الأصفر الشاحب من فرط العشق والهيام ودموعهم المهراقة لوعة وأسى ، فهو قد صار مثلهم عاشقاً شاحب اللون باكياً ذائب الحشى . وهذا هو ما عبَّر عنه « منوچهري » ولكن بأسلوب التقرير والإثبات الذي لا يدع للشك سبيلاً وذلك في الشطر الثاني من هذا البيت :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

گرنی کوکب ، جرا ییدا نکردی جزبه شب

ورنی عاشق جرا کَربی همی برخویشتن

والمعنى :

« إذا لم تكوني كوكباً ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلاً ، وإذا لم تكوني عاشقة فلماذا تبكين على نفسك » ولا يبعد الشطر الأول من البيت السابق كثيراً ـ في فكرته ـ عن قول الميكالي :

يثق جلابيب الدُّجى فكأنهما بَدَا بيْن أيدينا عمودا من الفجر

فالشاعران قد ركّزا ـ كلٌّ بأسلوبه ـ على ظهور الشمعة ليلا ، وإنْ كانت كوكباً عند « منوچهري » . وعموداً من الفجر عند الميكالي .

٢ ـ يقول الميكالي :

تحمَّل نُوراً حتفه فيه كامنٌ وفيه حياة الأنس واللهو لو يدرى

فالشاعر يصور في هذا البيت شعلة الشمعة على أنها سبب هلاكها وحتفها ، وهي في الوقت نفسه مصدر سعادة الآخرين ولهوهم وأنسهم . وهذا التصوير ـ خصوصاً القول بإن الشعلة سبب هلاك الشمعة ـ لم يَرِد ذكره إلا عند « منوچهري » وحده فعبَّر عنه وإنْ تميَّز عن « الميكالي » في أن مزج بين شخصه والشمع ؛ فكلاهما يذوب ويفنى في سبيل إسعاد الآخرين ، وذلك من خلال هذين البيتين :

تومرا مانى ومن هم مرترا مانم همى دشمن خويشيم هردو دوستدار انجمن

خويشتن سوزيم هردو ، برمراد دوستان دوستان در راحتنداذ ماوما اندر حزن

الترجمة :

« انت تشبهينني وأنا أيضاً أشبهك ، فكلانا عدو لنفسه صديق للمحافل » .

« كلانا يحرق نفسه وفقاً لهوى الأحباب ، فالأصدقاء في راحة بسببنا ونحن في حزن » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣ ـ ويقول الميكالي في إيجاز رائع :

نـارُ الـمـحـب في الـحشـا ونـارُه فـي الـمـفـرق

وتؤكد فكرة هذا البيت صدق ما أذهب إليه من أن « منوچهري » قد اطلع على أبيات « الميكالي » ، لأنها موجودة عنده ولم يطرقها شاعر آخر من الشعراء الذين أنشدوا شعراً عن الشمعة .

ويرى « الميكالي » في بيته هذا نوعاً من التشابه بين العاشق المحب والشمعة ؛ فكلاهما يكتوى بنارٍ هي نار الهوى في قلب المحب وحشاشته ، وهي النار المشتعلة على مفرق الشمعة . تكشح الظلام بنورها . وهذا هو ما عبَّر عنه تماماً « منوچهري » ولكن بأسلوب فيه تكرار للفكرة ، ربما لتأكيدها :

آنجه من دردل نهادم ، برسرت بينم همى

وانجه توبر سر نهادى دردلم دارد وطن

والترجمة :

« ذلك الذي أخفيتُه في قلبي أراه على رأسك ، وذلك الذي وضعته على رأسك قد استوطن قلبي » .

وإن خالف « منوچهري » « الميكالي » في أن جعل نفسه المحب والنار المضرمة في قلبه هو ، تمشيا مع أسلوبه الذي يمزج فيه بين شخصه والشمعة ، وساق البيت على طريقة اللغز ، وإن كان مفهوماً أنه يعنى نار الشمعة .

٤ ـ يقولْ الميكالي :

يـظل طـــول عـمـره يـبـكـى بـجـفـن أرق

ويصور الشاعر ـ في البيت ـ اشتعال المشعة والقطرات المذابة المتساقطة منها بالعاشق الذي أصابه الأرق ، فظل يبكي طوال عمره ، وهذا ما عبر عنه « منوچهري » في الشطر الثاني من هذا البيت :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

گرنی کوکب ، جرا ییدا نکردی جزبه شب

ورنی عاشق ، جرا گربی همی برخویشتن

والترجمة :

« اذا لم تكوني كوكباً ، فلماذا لا تظهرين إلا ليلاً وإذا لم تكوني عاشقة ، فلماذا تبكين على نفسك » .

٥ ـ ويقول « الميكالي » :

يشبه العاشق في لو نٍ ودمع ذى انسكاب

ودلك هو ما عبر عنه « منوچهري » مازجاً بينه وبين شمعته :

مردو گريانيم وهردوزرد وهردو درگذار

هردو سوازانيم وهردو فرد وهردو ممتحن

والترجمة :

[« كلانا يبكي وكلانا شاحب اللون وكلانا منصهر ، كلانا يحترق وكلانا وحيد وكلانا في محنة »] .

٦ ـ يقول « الميكالي » :

قد كسى الباطن منه وهو عريان الإهاب

فاذا ما أنعم الأبدان ملبوس الثياب

ولقد قدم الشاعر ـ في البيت الأول ـ صورة مطروحة ـ سبق أن ذكرناها ـ وهي أن الشمعة عارية الظاهر مكتسية الباطن ، إلا أن الجديد الذي أتى به هنا أنه قابل بين الشمعة العارية الجسد وبقية البشر الذين ينعمون بملبوس الثياب . وهذا هو نفسه ما تأثر به « منوچهري » ـ مما يؤكد ما نهدف إليه ـ فسار على نفس الصورة التي رسمها « الميكالي » ، فأوضح أن الشمعة ترتدي ملابسها تحت جسدها في حين يرتدي الكل من البشر ملابسه فوق الإجساد ، ويحافظ ـ في الوقت نفسه ـ على أسلوب التكرار الذي يهدف منه إلى تأكيد فكرته :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ييرهن در زيرتن يوشى ويوشد هركسى

ييرهن برتن ، توتن توشى همى بر ييرهن

والترجمة :

« ترتدين القميص تحت الجسد في حين يرتدي كل شخص قميصه فوق جسده ، وأنت ترتدين الجسد فوق القميص » .

(٤)

كان من عادة «منوچهري» أن يصرّح في أشعاره بأسماء الشعراء العرب الذين يستشهد بأشعارهم ، أو يضمن لهم أو يقتبس منهم ؛ إذا لم يكن يخفى حبه الجارف للشعر العربي وثقافته العربية الواسعة . وقد بينَّ الزميل الفاضل الدكتور محمد نور الدين عبد المنعم هذا تفصيلا وتمثيلا[٢٢] . كما بينه . «د. محمد دبير سياقى» في تعليقاته على ديوان الشاعر «منوچهرى» .

ورغم أن « منوچهري » قد أغفل ذكر اسم « أبي الفضل الميكالي » ولم يشر إلى هذا الشاعر الفذّ المعاصر له ، لكنّى أجد نفسي مدفوعاً إلى القول بتأثر « منوچهري » ، في مقدمته المشعية هذه ، بأشعار « أبي الفضل الميكالي » وليس العكس ، للأسباب الآتية :

١ ـ لم يثبت أن « أبا الفضل » أنشد شعراً بالفارسية حتى يقرأ أشعار « منوچهري » ويقتبس منه أفكاره ، في حين الشائع أن « منوچهري » كان يجيد العربية ، وكان شغوفاً بها ينهل من بحرها ، ويعترف بهذا .

٢ ـ رغم المعاصرة بين الشاعرين ، فالثابت أن « منوچهري » قد مات باشا ؛ إذ يقول « محمد عوفى » في هذا الصدد إنه : « كان قليل العمر جم الفضل[٢٣] » . والراجح ـ إذن ـ أن فترة شباب « منوچهري » تقابل فترة شيخوخة « أبي الفضل » ، لأن الأخير كان رئيساً « لنيسابور » فترة طويلة من الزمن . ومعنى هذا أن الذي أرجحه هو أن « أبا الفضل » ربما يكون قد أنشد أشعاره في الشمعة في فترة شبابه ، وأطلع عليها « منوچهري » فيما بعد ، خاصة أن المسافة بين « نيسابور » حيث يوجد « أبو الفضل »

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ودمغان التي عاش فيها « منوچهري » ليست بعيدة . ليس هذا فحسب ، بل ربما نجد فيما انتهت إليه « زهراي خانلري » ، في ترجمتها « لمنوچهري » من صحبته « لمسعود الغزنوي » ، في تحركه بالجيش من نيسابور إلى جرجان[٢٤] ، ما يقوى رأينا ويدعمه ؛ لأن هذه الصحبة تعنى ، أنه مكث فترة ليست قصيرة مع « مسعود الغزنوى » وجيشه في « نيسابور » بلد « أبي الفضل » فلعله اطلع على أشعاره في هذه الفترة .

٣ ـ كان « أبو الفضل » أميراً ورئيساً « لنيسابور » ، وهذا يجعل الضوء مُسَلّطاً عليه بسبب مركزه وصدارته مما يساعد على انتشار نتاجه الأدبي ، وإذا كانت شهرة كتاب « تذكره الشعراء » رغم ما به من أخطاء فاحشة ترجع إلى كون صاحبه « دولتشاه السمر قندى » أميراً ، فما بالنا وأبو الفضل كان شاعراً كبيراً وأديباً عظيماً ، كما يتضح من نماذج أشعاره فضلاً عن كونه وزيراً . ولذلك قال الثعالبي عنه : « هو من ابن العميد عوض ، ومن الصاحب خلف ، ومن الصابي بدل ، ثم إذا تعاطى النظم فكأن عبد الله بن المعتز وعبد الله بن عبد الله بن طاهر وأبا فراس الحمداني قد نشروا بعد ما قبروا وأوردوا إلى الدنيا بعدما انقرضوا وهؤلاء أمراء الأدباء وملوك الشعراء »[٢٥] . ومعنى هذا أنه قد اجتمع « لأبي الفضل » ما يمكن لشعره وأدبه من الانتشار فلا ريب أن « منوچهري » قد اطلع عليه وهو المعجب بكل شعر عربي جميل .

٤ ـ نحن نميل ـ أخيراً ـ إلى مفهوم الأدب المقارن الذي تزعمه « د . محمد غنيمى هلال » في أدبنا العربي ، ذلك الذي يعتمد أساساً على « التشابه في النصوص لكاتبين ، أو لعدة من الكتاب ، في آداب مختلفة ، تشابهاً يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب . ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتجديدها »[٢٦] . ولذلك فالتشابه الذي ذكرناه بين أفكار الشاعرين ، والأسباب التي عددناها لترجيح وجود صلة بينهما ، وثقافة « منوچهري » العربية الواسعة وتأثره بالشعر العربي ، وتوافر ما يسبب لشعر « أبي الفضل » الذيوع والانتشار ـ أقول (وهذا كله من قبيل القرائن التي ترجح قولى) بتأثر « منوچهري » « بالميكالى » في بعض

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أفكاره وليس جميعها .

(٥)

إذا كان « منوچهري » قد تأثر ببعض أفكار « الميكالى » فلا ضرر في ذلك ، ولا ينفى توفر عنصر الأصالة في شعره ؛ فالأديب « لا يُحدث عملاً أصيلاً بدون ثقافة عميقة ، فالأديب لا ينبت فجأة من تلقاء نفسه ، بل هو كالشجرة الطيبة ضرب جذورها في أعماق بعيدة في تربة صالحة ، ثم تأخذ في النمو والتكون »[٢٧] ، « وليست التربة التي تضرب فيها جذور الأديب إلا ما سبقه من نماذج الأدب ، وإلا ما شُفعت به هذه النماذج من أصول وقواعد وتقاليد لا ليستعيرها في عمله ، ولكن لتفتح أمام عينيه الآفاق[٢٨] » . فإذا كان « منوچهري » قد تأثر ببعض أفكار غيره فإنه في بقية أفكار « مقدمته الشمعية » كان مجدداً تبرز شاعريته في صوره وأفكاره ، فلم يفقد كيانه الخاص أمام تشابه أجزاء من عمله :

والترجمة :

« وجهك مثل زهرة الشنبليد المتفتحة وقت السحر ، ووجهي مثل زهرة الشنبليد الذابلة في الروضة » .

(ب) راز دار من تولى ، همواره يارمن تولى

غمگسار من توئى ، من زان تو ، توازن من

والترجمة :

« أنت موطن أسراري ، أنت رفيقتي ، أنت المزيلة لأحزاني ، فأنا منك وأنت مني » .

(ج) من دگر ياران خودرا آزمودمه خاص وعام

نى يكيشان راز دار ونى وفا اندر دوتن

والترجمة :

« لقد جربت أصدقائي الخاص منهم والعام مرة أخرى ، لم أجد بينهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حافظاً لأسراري ولم أجد وفاء بين شخصين » .

وهنا شيء آخر انفرد به « منوچهري » عن « الميكالي » وغيره من الشعراء ، ويتجلى في قوله :

توهمى تابى ومن برتو همى خوانم بمهر هرشى تاروز ديوان أبو القاسم حسن

والترجمة :

« طالما أنت قضيئين وأنا أقرأ عليك بشغف كل ليلة حتى الصباح ديوان أبي القاسم حسن » .

فللشمعة فضل آخر ومزية أخرى تستحق الإشارة بها ـ في هذا السياق ـ وهي أنها تمكّن شاعرنا « منوچهري » من السهر كل ليلة حتى الصباح يقرأ عليها ، بواسطتها ديوان ممدوحة في هذه القصيدة « أبي القاسم حسن العنصري » . وجمال البيت أن الشاعر أحسن التخلص والانتقال من مقدمته الشمعية هذه إلى غرض آخر مختلف عنها ، وهو مدح الممدوح ، وهو الغرض الأساسي من القصيدة .

ولعل هذا كله يوضح أن ما أخذه منوچهري في بعض أفكاره ـ من « الميكالى » ليس سوى بعض العناصر التي بها جمال الصورة الأدبية التي قدمها عن « شمعته » وهي عناصر لا تنفى عنه صفة الأصالة بحال من الأحوال .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الهوامش

(١) أرجع إلى كتابة « تاريخ الأدب في إيران » من الفردوس إلى السعدى . ترجمة د . إبراهيم الشواربي ص ١٨٩ وما بعدها ١٩٥٤ م .

(٢) أرجع إلى كتابه « قصة الأدب الفارسي » ص ٢٨٠ وما بعدها الجزء الأول سنة ١٩٥١ م .

(٣) استمرت هذه الفترة قرابة مائتي عام ، بدأت عام ٢١ هـ مع موقعة نهاوند الشهيرة « بفتح الفتوح » وانتهت سنة ٢٠٥ هـ بعد نجاح الحركات الإستقلالية عن الحكم العربي ، مثل حركة الطاهريين ، وحركة الصفاريين وآل بويه والسامانيين .

(٤) منظومة منطق الطير للعطار : تصحيح د . محمد جواد مشكور ص ٢٥٨ نهران جاب جهارم ١٩٥٣ هـ . ش . وقد نالت معظم مؤلفات « العطار » نصيباً وافراً من الدراسات الأكاديمية ، ولصاحب هذا البحث رسالة دكتوراه عن منظومة « مصيبت نامه » . أما منظومة « منطق الطير » التي منها هذا النص موضع الاستشهاد فقد أعد الأستاذ الدكتور بديع محمد جمعة رسالة ما جستير عنها وترجمها إلى العربية في كتاب يحمل الاسم نفسه . ولقد فضلت أن أقوم بترجمة هذه الحكاية بنفسي لاختلاف الأصل الذى اعتمدت عليه فيها .

(٥) اسم الشاعر بالكامل محمد بن سليمان فضولي ، ولد في بغداد وقضى أكثر عمره هناك ، ثم ذهب إلى تركيا والتحق بها وأنشد أشعاراً بالتركية والفارسية والعربية . [من كتاب : فرهتگك أدبيات فارسي درى . لزهراى خانلرى . تحت اسم الشاعر ص ٣٨٢ انتشارات بنياد فرهنك ايران . ١٣٤٨ هـ . ش تهران] .

(٦) الغزلية نقلا عن كتاب : في الأدب الإسلامي للدكتور حسين مجيب المصري ص ٥٥٨ القاهرة ١٩٦٧ م .

(٧) ولد الشاعر نادر پور سنة ١٩٢٧ هـ. ش في طهران حيث تلقى تعليمه ثم أكمله في فرنسا، وعمل سنة ١٩٧٢ م مديراً للبرامج الأدبية في هيئة الإذاعة والتليفزيون الإيراني . وله العديد من دواوين الشعر . ونادر پور من أقطاب حركة التجديد في الشعر الفارسي المعاصر ، يركز على المضمون ، وله قالب محكم به ضوابط صوتية دقيقة ، وينطوي على إحساس شعري يلمس قلب القارىء . [من مجلة الشعر . العدد الخامس عشر يوليو ١٩٧٩ م . ص ١١٤ . مقال : الشعر الإيراني المعاصر للدكتور محمد سعيد عبد المؤمن] .

(٨) نادر پور ديوان ازاسهان تاريسهان . حاب أول ص ٨٩ ـ ٩١ نهران ١٣٤٥ ت ١٣٤٩ . هـ شي .

(٩) اسمه بالكامل أبو الفتح محمود بن الحسين بن شاهق أو شاهك الكاتب المعروف بكشاحم ت ٣٥٠ أو ٣٦٠ هـ ويكنى أبا نصر ـ هندي الأصل ـ كان قد أقام بمصر فاستطلها . ثم رحل عنها فكان يتشوق إليها ثم عاد إليها فقال :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قد كان شوقي إلى مصر يؤرقني فعدت إليها وعادت مصر لي دارا

[يوسف سركيس : معجم المطبوعات العربية والمعربة . المجلد الثاني ص ١٥٦١ - ١٩٣١ م] .

(١٠) أبو إسحاق الحصري القيرواني : زهر الآداب وثمر الألباب . ضبط وشرح د . زكي مبارك ح ٣ ص ١١٢ القاهرة ١٩٢٥ م .

(١١) السيد أحمد الهاشمي : جواهر الأدب ، ج ٢ ص ٣٣٧ القاهرة ١٩٦٩ م .

(١٢) أبو منصور الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ١٢٧ . تحقيق وشرح محمد محيي الدين عبد الحميد ١٣٧٧ هـ .

(١٣) جواهر الأدب للهاشمي ج ٢ ص ٣٥٧ .

(١٤) للدكتور محمد نور الدين عبد المنعم كتاب عنوانه « دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس » ، نقل الفصل الرابع منه ما وَرَدَ في رسالته المقدمة لنيل درجة الماجستير عن « منوچهري » وديوانه والكتاب طبع دار الثقافة ١٩٧٦ م .

(١٥) خير الدين الزركلي : الأعلام ج ٤ ص ٣٤٤ الطبعة الثانية ١٩٥٤ م . وذكر له مؤلفات عدة منها : مخزون البلاغة ، المنتحل ، ديوان شعره .

(١٦) الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ٣٥ .

(١٧) براون : تاريخ الأدب في إيران والترجمة العربية ص ١١٦ .

(١٨) الثعالبي : يتيمة الدهر ج ٤ ص ٣٥٤ .

(١٩) القيرواني : زهر الآداب ج ١ ص ١١٣ .

(٢٠) السابق ج ٣ ص ١١١ - ١١٢ .

(٢١) أبيات منوچهري استخرجتها من ديوانه الذي حققه د . محمد دبير سياقي ص ٧٠ - ٧١ . تهران ١٣٥٦ هـ . ش .

(٢٢) ارجع إلى كتابه دراسات في الشعر الفارسي ص ٦٤ وما بعدها .

(٢٣) محمد عوفي : لباب الألباب ج ٢ ص بسعي واهتمام دوارد بروان انكليسي ليدن ١٣٢٤ هـ - ١٩٠٦ م .

(٢٤) د . زهران خانلري : فرهنك أدبيات فارسي درّي . ص ٤٨٦ . أو تحت اسم « منوچهري » .

(٢٥) الثعالبي : يتيمة الدهر ص ٣٥٥ .

(٢٦) محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ط ٣ ص ٣١٨ طبع دار نهضة مصر القاهرة .

(٢٧) شوقي ضيف : في النقد الأدبي ص ١٧٦ . طبع دار المعارف الطبعة السادسة ١٩٦٢ م .

(٢٨) المرجع السابق والصفحة نفسها .

(٢٩) اهتم نقاد الأدب العربي والدارسون العرب بقصية الصدق الفني والصدق الواقعي من خلال حديثهم عن قضية التجربة الشعرية ، ولقد أفرد صاحب هذا البحث فصلاً كاملاً لقضية الصدق الفني في بحثه عن منظومة « مصيبت نامه » للعطار مع التطبيق .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

موضوع
المصادر الاسلامية
للكوميديا الالهية

لوسيان بورتييه

إن مشكلة المصادر الإسلامية للكوميديا الآلهية تعتبر موضوعاً خاصاً بتاريخ الأدب ، مثلها مثل المصادر الكلاسيكية ، والمصادر اللاهوتية ، أو المصادر النابعة من كتابات الزهاد . ولكن ، بينما كان من السهل تتبع الخيط إلى كتّاب اللاتينية وعَبْرهم ، حتى كتّاب اليونانية والكتب الخاصة بالدراسات الدينية ، ورؤى القرون الوسطى التي نهل منها دانتي ، والتي أشار إليها بنفسه ، ولم يكن الأمر بمثل هذه البساطة فيما يخص استكشاف المصادر الإسلامية الممكنة ؛ فالعلاقات بين دانتي والإسلام لم تحظ بالاهتمام إلى وقت قريب[1] . ولقد أدت تلك العلاقات إلى توسيع الموضوع ، إذ اعتبرت أحد مظاهر معرفة الإسلام في إيطاليا في القرون الوسطى ؛ أي إيطاليا داخل عالم البحر المتوسط ككل ، والتبادل بين الشرق والغرب الذي طغى عليه النسيان بعد التشدّد الذي حدث في العالم المسيحي . ويكفينا أن نذكر ـ كمثال ـ المؤتمر الدولي الذي نظمته أكاديمية لينشيا ، والذي دار حول موضوع الشرق والغرب في القرون الوسطى ، والذي أظهر مدى انتشار تلك العلاقات وقوتها ، ومن ثم تأثيرها في الفكر والأدب .

وليس من الضروري ـ هنا ـ أن نذكّر طويلاً بأهمية وجود المسلمين في عالم البحر المتوسط ، بعد أن دانت الجزيرة العربية بالولاء والطاعة للرسول عام ٦٣٢ ميلادية ، وتوحيد كل بلاد شمال الجزيرة العربية وشرقها وغربها

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عام ٦٤٠ ميلادية ، وضم أرمينيا وقبرص ، وأخيراً فتح المغرب وإسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا . لقد امتدت السيادة العربية من المحيط الأطلنطي إلى حدود الهند ، عندما حدث التوقف في جبهة الشمال عند مدينة بواتييه عام ٧٣٢ ميلادية . وتوقفت غزوات الفتح في القرن الثامن الميلادي ، ولكن ذلك لا يعني توقف انتشار المسلمين . ومما يؤكد ذلك أنه في هذا القرن الثامن نفسه قام الخليفة أبو جعفر المنصور بإرسال فصيلة من الجند المختارين إلى الامبراطور سون تسونج للقضاء على التمرد الذي قام به القائد المغولي آن لوشان . ولقد تكرر الأمر مرات عدة ؛ فاستقر هؤلاء الجند بهذه البلاد ، وصاروا أجداد العشرين مليون مسلم الموجودين في الصين اليوم . ومن المعروف أن « السارازان » ، وهو الاسم الذي أطلقه الغرب على المسلمين ، هم الذين جلبوا إلى الغرب الفلسفة اليونانية والعلوم الشائعة في هذا الوقت .

وفي هذا الجو الثقافي البالغ النشاط الذي تميزت به مدينة طليطلة ، قام الأب بطرس الوقور من أبرشية كلوني عام ١١٤١ ، بتكوين فريق من المترجمين الذين تدين لهم بمجموعة الترجمات المعروفة باسم « مجموعة طليطلة » . وفي هذا الوقت ظهرت أو ترجمة للقرآن باللغة اللاتينية ، وقد اعتمد الغربيون على هذا النص لفترة زمنيّة طويلة ، بوصفه مرجعاً لمعرفة كتاب المسلمين المقدس . أما بالنسبة لأرسطو فقد تمت ترجمة كتابه عن الميتافيزيقا وفقاً لنص ابن سينا .

واذا كان مسلمو اسبانيا ، بالاشتراك مع اليهود ، قد خلقوا مناخاً ثقافياً يتميز بنشاط أثار اهتمام المسيحيين ، فقد كان هناك معقل آخر للثقافة الاسلامية المسيحية المشتركة هو صقلية . وفي القرن التاسع الميلادي سيطر المسلمون على الجزيرة سيطرة تامة ، فاستصلحوا الأراضي بأساليبهم الزراعية المبتكرة ، وأقاموا صناعات الشجاد والأقمشة الرائعة ، كما أرسو تقاليدهم ولغتهم ، ولكن دون أن يلغوا اللغات الأخرى ، إذ إن العقود والمكتبات كانت مدونة باللغة اليونانية واللاتينية والعربية . وعندما اضطروا إلى التقهقر في القرن الحادي عشر أمام النورمانديين ، فإن العلماء والشعراء الذين استقروا في إسبانيا وشمال أفريقيا ظلو يبكون تلك الجنة الضائعة التي ذاقوا فيها حلاوة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحياة . ولكن الغزاة النورمانديين أنفسهم شدتهم تلك الحضارة الغنية التي وجدوها ، والتي أثرت تأثيراً بالغاً في الفن ، وفي حياة البلاط النورماندي . ولقد ازدهرت في صقلية طوال القرنين الحادي عشر والثاني عشر عمارة عربية نورمانديه رائعة: القصور التي يتزاوج فيها التأثيران ، مثل قصر كوبا في باليرمو الذي يعلوه نقش باللغة العربية يشير إلى اسم مؤسسة الملك وليام الثاني وتاريخ الإنشاء عام ١١٨٠ ، والكنائس ذات القباب الشرقية والنافورات العربية في زوايا الأديرة النورماندية وفي كل مكان ، من خلال الزخارف التي توحي بوجود الفنان العربي ، مثل تلك الأبرشية التي شيدت عام ١١٢٩ ميلادية ، وهو عام تتويج الملك روجييرو . ومما يدل على هذا الوجود العربي النورماندي المشترك ، تلك التفاصيل الموجودة في لوحة بيترودا ابولي التي تصور الملك على فراش الموت ، وبجواره طبيب وعالم فلك من المسلمين ، وكان الملك روجييرو الثاني يستقبل بالحفاوة نفسها في بلاطه بباليرمو قائداً صليبياً متجهاً إلى الشام ، وأحد المسلمين المتجهين إلى مكة حيث كانا يتقابلان في جو من السماحة . ومن المعروف مقدار الإعجاب والثقة الذي كان يكنّه الملك للإدريسي الذي رسم له خريطة من الفضة ، تمثل المناخات السبع ، ولكي يوضح التفاصيل التي لم يستطع شرحها على الخريطة ، أرفق بها موسوعة جغرافية صغيرة ، ترجم عنوانها بطرق عدة ، وأشهرها « كتاب الملك روجييرو » . أما حفيده فردريك الثاني الذي كان ملكاً على صقلية ، عن طريق والدته كونستانس ، وامبراطور لألمانيا عن طريق والده هنري السادس ، والذي كان إيطاليا وصقليا أكثر منه جرمانياً ، فقد فرض طابعاً إسلامياً على بلاطه في باليرمو . وكان يطلب الراقصين والراقصات من المسلمين لإحياء الحفلات ؛ وهو الذي أدخل عادة إلقاء قصائد من الشعر بكل لغة من اللغات المستخدمة في البلاط . وكان في ذلك ما أثار غضب البابا جريجوريو التاسع ثم اينوسانت الرابع على رزائل بلاط الملك فردريك ابنه مانفريد . وكان يرجع تلك الرزائل إلى وجود المسلمين في البلاط ، وكان شارل دانجو يسمى مانفريد « سلطان لوسيرا » . وقد قام دانتي بتقديم هذا الأمير بطريقة مؤازرة ؛ وذلك لأنه لقى حتفه وهو يقاتل شارل دانجو الذي أرسله البابا كليمانت الرابع لمحاربته .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد عتب دانتي دائماً على انصار شارل فانجو إبادتهم تلك السلالة الجرمانية ، كما عتب على الباباوات التدخل في الشئون السياسية .

ولكن فردريك لم يكن يكتفي . بلهو البلاط ، ففي عام ١٢٢٤ قام بإنشاء جامعة نابولي الغنية بمكتبة مخطوطات عربية . كما أن المراكز الثقافية في نابولي وباليرمو كانت تستقبل المترجمين الفارّين من أسبانيا بسبب الغزو المسيحي لها . وفي عام ١٢٣٢ قام أحد الباحثين اليهود ، وهو يعقوب بن أباماري ناتاتولي بترجمة عبرية لابن رشد ؛ وقد ترجمها إلى اللاتينية ميشيل من اسكتلندا[٢] وهيرمان من ألمانيا ، وقد أقام كلاهما في طليطلة فترة من الوقت . وهكذا تمت ترجمة أعمال أرسطو بالكامل إلى اللاتينية ، من خلال دراسة ابن رشد التي عرفها سان توماس داكان ، الذي كان يذكرها دائماً ويستشهد بها . وكان الامبراطور يطرح أسئلة فلسفية ودينية على الفيلسوف الصوفي ابن سبعين ، وكانت مراسلاتهما تتعلق بالعلوم الأولية وهدف الميتافيزيقا ، وبتصنيفات الفكر وعددها وخلود الروح . ولكن البعض يعتقد أن تلك المراسلات مزيفة ولكنها ظلت رمزاً .

وفي شبه الجزيرة الإيطالية ، حيث انعدمت الاتصالات المباشرة ، فيما عدا الجنوب ، لم يكن هناك ترحيبٌ بأية معرفة عن الإسلام ؛ ففي فلورنسا ـ بما أننا نريد أن نصل إلى دانتي ـ بالإضافة إلى المعلومات المنتشرة في حوض البحر المتوسط ، كانت طائفة الدومينيكان في سانتا ماريا نوفيللا تقوم بإلقاء المحاضرات التي كان يحضرها دانتي . وقد قام الأب ريكولدو دامومنيكروس بالتدريس في هذا المكان ، في السنوات الأخيرة من هذا القرن والسنوات الأولى من القرن التالي ، بعد رحلته وإقامته الطويلة في الشرق ، إذ كان في بغداد عام ١٢٩١ ، وفي فلورنسا عام ١٣٠١ تقريباً . وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته ، ترجمت كلتاهما إلى الفرنسية والإيطالية ، كما كتب بحثاً آخر عن الإسراء والمعراج ، لا نعرف بالضبط تاريخ صدوره ، ولكن المرجّع أن الأب ريكولدو الذي كان من مواليد حي سان بيترو ماجيوري ، وهو حي دانتي نفسه ، قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه ، على المعلومات التي اكتسبها خلال رحلته البعيدة ، سواء بطريقة شفهيّة أو عن طريق الخطابات .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولقد كانت هناك أساطير مذهلة عن محمد [ﷺ] ، وكانت نقطة البداية « كتاب الكنز » الذي كتبه برونتو لاتيني بالفرنسية عام ١٢٦٥ ، والذي ترجم إلى الإيطالية مرتين ، ولكن بتحريف وتوسع . كما كان هناك أيضاً « قصة محمد » [ﷺ] وهي قصيدة بالفرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت ، كتبها الكسندردي بون ، بالاضافة إلى ترجمته القصيدة اللاتينية التي كتبها الأب جوتييه . وهذه قصة تروي حياة محمد [ﷺ] من خلال سلسلة من الأكاذيب والادعاءات والتحريف في مبادىء الإسلام . ولكن لا يمكننا أن نتجاهل المناخ العام الذي كان يروج فيه هذا الادعاء الكاذب بمعرفة الإسلام ، مناخ خلق أساطير لا تعقل من جهة وأبحاث علمية يشوبها الغموض والتخبط من جهة أخرى[٣] . وعندما قام ميجيل آسين بالاسيوس بنشر كتابه عن « علم الأهداف الإسلامي والكوميدايا الإلهية » عام ١٩١٩ ، الذي أحدث ضجة كبرى ، فإنه يشد الانتباه إلى التشابه اللافت بين قصيدة دانتي والأساطير الاسلامية ، كما ابدى ندمه لعدم استطاعته توضيح طريقة التبادل والانتقال . لقد كانت العلاقات بين أسبانيا وإيطاليا أكيدة . ومن الممكن أن يكون الاتصال قد تم عبر رحلات الرهبان الرحالة في الاتجاهين ، أو عبر أحداث عسكرية ، كحالة أبناء الملك شارل الثاني ملك نابولي أولئك أخذوا رهائن إلى بلاط أراجون عام ١٢٩٩ ، أو عبر البعثات السياسية ، مثل برونتولاتيني الذي أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٦٠ إلى الملك الحكيم الفونسو العاشر ملك قشتالة ، أو من خلال أغراض سياسية أخرى ، كأنصار أباطرة ألمانيا المنفيين . ولكن إذا كان كل خيط يستحق أن نقتفي أثره فإن ذلك لم يكن يقودنا إلى معرفة كيف وصلت تلك الكتابات العربية إلى دانتي .

ولكن كل شيء اتضح عندما اكتشفت انريكوسيرولي « كتاب السلم » وقام بنشره عام ١٩٤٩ . وهذا الكتاب عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينية والفرنسية للنص الأسباني ، ذلك أن إبراهام الفاكين الذي كان طبيباً وأديباً في بلاط الملك الفونسو العاشر بأشبيلية ، أمره الملك بترجمة سيرة شعبية لقصة من المعراج العربية إلى الأسبانية حوالي عام ١٢٦٤ . وهذه النسخة مفقودة الآن ولكن بونافنتورا داسينيا ، بأمر الملك أيضاً ، قام بترجمتين لهذا النصّ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى اللاتينية والفرنسية . ولا تزال هاتان النسختان إلى الآن . وتوجد النسخة الأولى باللاتينية في المكتبة الوطنية بباريس ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي .

أما النسخة الثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد ، ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر . وهناك نسخة ثالثة ناقصة يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي محفوظة بمكتبة الفاتيكان ، وتعتبر قسماً من « مجموعة طليطلة » ، ويرجح أن تكون قد كتبت في جنوب فرنسا . وكانت قصة المعراج معروفة جداً كأسطورة في إيطاليا ، إذ بعد خمسة وعشرين عاماً من وفاة دانتي بدأ فازيوديللي أو برتي الذي ولد في بيزا ، وكان من أنصار أباطرة ألمانيا كآبائه وأجداده ، بدا قصيدة طويلة عبارة عن رحلة خيالية في أوروبا وآسيا وإفريقيا ، وقد كتبها خلال عشرين عاماً من حياة هائمة ، وظلت ناقصة . وفي الشرق كان مرشده الخيالي ريكولدو دامونتكروس الذي روى له قصة الإسراء والمعراج . وقد أعلن فازيو صراحة معرفته التامة « بكتاب السلم » الذي ذكره في وصفه للجنة عند المسلمين (الجزء الخامس) الفصل الثاني عشر صفحة ٨٢ ـ ١٠٢) حيث يقول عن محمد (ﷺ) :

« وفي كتابه المسمّى سلماً ،
حيث يحدّد لهم طعامهم ،
يتحدث ويكتب عن كل الفواكه » .

يضاف إلى ذلك وجود أسطورة في بيزا في القرن الرابع عشر ، باللغة العامية ، تتضمن فقرات عن رحلة محمد (ﷺ) وابتهاله إلى الله أن يخفض عدد مرات الصلاة إلى خمس .

ويمكننا القول ـ إذن ـ إن انتشار الأساطير عن الإسلام كان شيئاً بدهيّاً في إيطاليا خلال القرون : الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر ، فالكوميديا الإلهية يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر . وبديهي أيضاً عدد التغيرات والإضافات العشوائية بالإضافة إلى انتقالها بطريقة شفهية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من المقبول ـ إذن ـ القول إن دانتي كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر في القرون الوسطى والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده ، ويجب أن نوضح ـ الآن ـ ما استعاره دانتي من الإسلام بطريقة صريحة ، وما علق عليه وما استغله وما تمثله . ولكن هناك فرقاً واضحاً فاصلاً بين المعرفة الفلسفية للإسلام والاعتراف به قيمة دينية .

وفي كتابه الفلسفي « حفلة الطعام » الذي كتبه على هيئة قصائد قصيرة ، بعد الأزمة التي تعرض لها بعد وفاة بياتريس ، حرص دانتي على جمع المعرفة المكتسبة خلال تلك السنوات (١٣٠٤ ـ ١٣٠٦) .

ومن السهل تعرف القراءات والمصادر ، ورفع عدد كبير من الأسماء الإسلامية ، ذلك لأن دانتي كان يبحث عن روح الحقيقة في كل عقيدة التقى بها ، وعندما قام بعرض آراء فيثاغورس وأفلاطون وابن سينا والغزالي ، فيما يخص موضوع أصل الأرواح فإنه قال : « إذا كان كل واحد منهم حاضراً ـ هنا ـ الآن ليدافع عن وجهة نظره ، لرأينا ان الحقيقة تكمن فيهم كلهم ، ولكن بما أن الحقيقة تبدو بعيدة عن الحق لأول وهلة ، وجب اتباع آراء أرسطو وأتباعه » .

وهكذا ذكر دانتي عالم الفلك أبو المسار (الفصل الثاني صفحة ١٣) والفرجاني عالم الفلك بمدرسة بغداد الذي توفي عام ٨٣٣ أو ٨٣٤ (الفصل الثاني صفحة ١٤) واكتشافاته الفلكية (الفصل الثاني صفحة ١٣ ، ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ٥ و ٦) والفيلسوف الغزالي (الفصل الثاني صفحة ١٤ ، الفصل الثالث صفحة ١٤ ، الفصل الرابع صفحة ٢٢) وابن سينا الذي توفي عام ١٠٣٧ ، هذا الطبيب الفيلسوف المعروف لدى كل فلاسفة القرن الثاني عشر والذي جاء ذكره في الفصل الثاني صفحة ١٣ و ١٤ . والفصل الثالث صفحة ١٤ والفصل الرابع صفحة ٢١ ، ثم بعد ذلك في الكوميديا الآلهية .

أما ابن رشد الذي ولد في قرطبة وتوفي في مرّاكش عام ١١٩٨ ، فقد أسماه دانتي كما أسماه من قبل سان توماس داكان « المعلق على أرسطو » (الفصل الرابع صفحة ١٣) . ولقد كان الكثير من النقاط التي أثارها ابن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رشد ، مثلاً العلاقة بين العقل والإيمان ، مثاراً للمناقشة والجدل في الغرب المسيحي .

ويتضح من هذه الدراسة الدقيقة لما ذكره دانتي أن علاقته بالفكر الإسلامي لم تكن مباشرة ، بل عن طريق عرض تلك العقائد الذي قام به الآخرون أمثال سان توماس داكان الذي نهل كثيراً من ابن رشد ، أو مثل ألبير الأكبر الذي تشبع بابن سينا .

وهناك أيضاً مثل صلاح الدين الأيوبي الذي عاش من سنة ١١٣٧ حتى ١١٩٣ ، وأصبح سلطاناً على مصر عام ١١٧٤ ، والذي استولى على بيت المقدس عام ١١٨٧ وقاوم الغزو الصليبي بقيادة فردريك باربا روسا وفيليب أغسطس وريتشارد قلب الأسد . وقد كانت هناك روايات كثيرة طوال القرون الوسطى عن أخلاق الفروسية التي كان يتمتع بها صلاح الدين ، منها أنه رأى أسيراً فرنسياً أصابه الحزن ، فحرره وأعطاه مبلغاً من المال . وعندما قام كاتبه بتدوين الأمر زاد صفراً ، فذهب إلى صلاح الدين ليخبره ، فزاد صلاح الدين صفراً آخر ، وهو يقول لكتابه : « لن يكون قلمك أكرم مني » . وقد ذكر دانتي صلاح الدين (الفصل الرابع صفحة ١١) عندما أراد أن يذكر سبعة أسماء لرجال كرماء ، كما أنه يراه في بداية رحلته إلى العالم الآخر ، بين سكان اللامب ، وهو المكان الذي يتجمع فيه الحكماء والصالحون الذين ماتو قبل ميلاد المسيح :

« هنا ، أمامي ، فوق اللون الأخضر اللامع
رأيت المفكرين النبلاء
وهللت روحي لرؤيتهم
(الفصل الرابع صفحة ١١٨ - ١٢٠)

« وهناك وحيداً ، في جانب ، رأيت صلاح الدين »
(الفصل الرابع صفحة ١٢٩)

وإلى جانب صلاح الدين نرى ابن سينا وسط الأطباء :

« ابيقراط ، ابن سينا ، وجاليانو »
(الفصل الرابع صفحة ١٤٣)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وأخيراً ابن رشد :

« ابن رشد الذي قام بتأليف التعليق العظيم »

(الفصل الرابع صفحة ١٤٤)

وفي هذا المكان تعيش الأرواح دون عذاب حسدي ، ولكن في رغبة دائمة بلا أمل . أما عن مصير الأرواح الموجودة بهذا المكان ، الذي اخترعه دانتي ، فقد كانت موضوعاً لكثير من الجدل وكثير من الأبحاث ، ونشير إلى أن تلك الأرواح - كما قلنا من قبل - تعيش في رغبة دائمة ، بلا أمل في التحقق ، أي تعيش في ترقب دائم .

وهناك كثير من المجادلات لا مجال لدراستها الآن ، تؤيد فكرة أن هؤلاء السكان بعد أن يذوقوا عذاب الرغبة بلا أمل سوف ينقذون إلى الأبد ، أي أن أمثال صلاح الدين وابن سينا وابن رشد سوف يحظون بجنة الخلد في آخر المطاف .

ولكن إذا انتقلنا إلى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، وجدنا ان دانتي يتجاهلها تماماً ، وسوف تعجب كيف يمكن لفكر قوى متفتح ، على علم تام بتاريخ الإنسانية من حيث مجراه ومفهومه العميق مثل فكر دانتي ، أن يظل مغلقاً أمام الإسلام . وهناك سببان لهذه السلبية . الأول تاريخي ونفسي في الوقت نفسه ، وهو الروح الصليبية المسيطرة في ذلك الوقت . ومهما بلغت عظمة عبقرية أي إنسان فإنه يظل دائماً متأثراً بعصره وما يدور فيه . لقد تجلت هذه الروح الصليبية في حركات واسعة كانت رد فعل لحروب المسلمين المقدسة ، ثم سرعان ما تحولت إلى مشروعات للغزو والتجارة ، مستغلة في ذلك شعوراً دينياً قوياً ، يتصل بهدف استعادة قبر المسيح . وقد كان الحد الأعلى لدانتي ، ذلك الذي التقى به أثناء رحلته في العالم الآخر وكان يسميه ضميره ، قد قتل أثناء الحروب الصليبية ، مما جعل مكانه في السماء بين السعداء الذين حاربوا من أجل المسيح ، وعندما هاجم الشاعر باباوات الفاتيكان كان من أسباب ذلك إضاعتهم القدس والأراضي المقدسة .

ومن جهة أخرى ، فإن دانتي الذي كان مغرماً بالوحدات ، كان يرى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التاريخ مرسوماً على هيئة ثلاثة أنهار بشرية : النبلاء الذين عبروا عن أنفسهم من خلال الأساطير ، والذين يمثلون مجهود الزمن من أجل تنظيم العالم ، ثم اليهود ، الشعب المختار الذي تلقى الوعد الإلهي وحافظ على عبادة الآلة الواحدة عبر القرون وهم يمثلون التمهيد الديني للعالم ، ويلتقي هذان النهران عندما يحين الوقت لميلاد المسيح الذي يولد منهما النهر الثالث : وهو المسيحيون وإذن فليس هناك مكان للمسلمين داخل هذا التنظيم . ولذلك لن نجد عند دانتي ـ إطلاقاً ـ ما كان ينتظر من مفكر مثله ، أي المقاربة بين هذه الأديان الثلاثة الموحدة : اليهودية والمسيحية والإسلام ، وكلها أديان تقوم على عبادة الإله الواحد.، وترجع كلها إلى أبناء إبراهيم ، وهو أبو المؤمنين .

ومع ذلك كانت هذه المقاربة كثيرة الحدوث في روايات القرون الوسطى وأساطيرها ، وأشهر تلك الروايات حكاية « الخواتم الثلاثة » ، تلك التي كان مغزاها يقوم على الاحترام المتبادل : .

لقد كان صلاح الدين في حاجة إلى الماء ـ فيما تقول الحكاية ـ فنصحه بعضهم بافتعال خلاف مع أحد اليهود الأثرياء للاستيلاء على ثروته ، فاستدعاه وسأله : « ما أفضل العقائد الثلاثة ، اليهودية أم الإسلام أم المسيحية ؟ « فأجاب اليهودي بحكاية عن أب ، كان له ثلاثة أبناء ، وكان لديه خاتم ذو جوهر ثمين ، وكان كل واحد من الأبناء الثلاثة يطمع في أن يحظى بالخاتم . فذهب الأب إلى أحد صناع الحلى المهرة ، وطلب منه صنع خاتمين مشابهين لخاتمة ، فحصل كل واحد من الأبناء على خاتم ، معتقداً أنه الأصلي . بينما لم يكن في استطاعة أحد التمميز بينهم سوى الأب . وهذا هو الحال بالنسبة للعقائد الثلاث . لقد أنزلها الخالق ، بحيث يعتقد كل مؤمن بها أنه حصل على الوعد الحق ، بينما لا يعلم الحقيقة سوى الأب ، وظل صلاح الدين واجماً ، ثم أمره بالانصراف . وتلك هي الحكاية التي استغلها بركاشيوس بعد أن أضاف إليها الكثير .

وكان هناك أحياناً تفصيل واضح في هذه المقاربة ، إذ يوجد بحث مجهول الكاتب عن طبيعة الإنسان وقدره ، وقد كتب في صقلية في آخر القرن الثاني عشر أو أوائل القرن الثالث عشر ، ويتضمن وصفاً للجنة والنار ، لأنه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أراد أن يبين للبشر كيفية تفادي النار والفوز بالجنة ، وذلك ـ فيما يقول المؤلف المجهول ـ ما كان يسعى إليه موسى ومحمد والمسيح (عليهم السلام) وكان الأخير أكثر قوة وتقوى .

ولم يكن هذا التقارب نادراً في الأدب الإسلامي . فقد قال ابن عربي المرسي إن الله هداه إلى الصوفية على يد عيسى وموسى ومحمد (ﷺ) ونجد ـ أيضاً ـ الفكرة نفسها في قصائد أبي العلاء المعري الذي توفي عام ٤٤٩ هجرية ١٠٥٨ ميلادية ، وفي « كتاب الحكم » لنظام الملك المتوفي سنة ٤٨٦ هجرية /١٠٩٣ ميلادية . ولقد أوضحنا أن فكرة الديانات الثلاث الموحدة كانت منتشرة في ذلك الوقت لكي نبرز تجاهل دانتي لها . فهو لم يكتف بعدم ذكر هذه الفكرة ، ولكنه أساء إلى صورة محمد (ﷺ) ، حيث وضعه في الجحيم . . .

وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أي درجة وصلت سخرية دانتي واستهانته بالإسلام . ذلك الدين الذي لم يكن دانتي يعرفه أي نوع من المعرفة . ولكن كيف كان بإمكان دانتي تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والسماحة ؟ إن السبب في ذلك يرجع إلى عوامل نفسية غالباً ما كانت متجاهلة .

وبرغم ذلك فإن المقارنة والتقارب اللذين يؤيدان فكرة المصادر الإسلامية للكوميديا الإلهية يمكن تفسيرهما إذا رجعنا إلى الجو العام الذي تمت فيه . ويمكننا التساؤل هنا عما إذا كان هناك شيء قدري يتصل بأي اكتشاف يجعل صاحبه حبيس نظام معين ؟ لقد قام أسين بالأسيوس بعمل عظيم ، وجمع عدداً لا حصر له من الوثائق التي لا غنى لنا عنها لدراسة العلاقات الثقافية الإسلامية المسيحية في القرون الوسطى . ولكنه بعد أن بين بعض نقاط التشابه بين الكوميديا الإلهية والأساطير الإسلامية . أراد أن يتخطى أي شك ويؤكدها بصورة قطعية مما أدى إلى كثير من المغالطات . ولقد أثار هذا الكتاب حين صدوره كثيراً من الآراء المتضاربة : فالمستشرقون الذين كانوا يجهلون كتاب دانتي وافقوا على ما تضمنته هذه الدراسة ، أما أنصار دانتي فلم يستطيعوا التعرف على الكوميديا الإلهية من خلال تلك الدراسة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فرفضوها . والحماس الذي يصاحب أي اكتشاف شيء مفهوم ، ولكن قليلين كانت لديهم شجاعة العالم جابرييلي وحكمته ، ذلك لأنه وافق في أول الأمر على كتاب أسين ، ثم ما لبث أن رفضه معترفاً بخطئه بعد دراسة عميقة . أما فيما يتصل بأسين نفسه فإن شيئاً لم يميز اعتقاده - برغم المعارضة من أصدقائه أنفسهم - ولم يمنعه من الاندفاع في ذكر سذاجات لا يقبلها عقل ، مثل قوله بأنه إذا كان التشابه بين الديك والنسر ، ذلك الذي سوف نعود إليه فيما بعد ، ليس كافياً فإن ذلك يرجع إلى تعمد المقلد تغيير النموذج ، حتى يحتفظ بشخصيته فلا يتهم بالسرقة الفنية .

ومن خلال هذا الجدال نجد أن الطريقة المستخدمة هي التلميح وليس التحليل . وذلك أمر لا يصمد أمام معرفة جيدة لشعر دانتي . وإذا وضعنا النصين جنباً إلى جنب ، وجدنا أنهما يختلفان كل الاختلاف ، ليس فقط من حيث المضمون ، بل من حيث الظروف النفسية والتاريخية والدينية والشعرية التي تميز كل نص عن الآخر . ولذلك ، فنحن لا نريد أن نفرض اعتناق رأي معين على القارىء ، ولكن نتركه يحكم هو بنفسه ، من خلال الوثائق التي نقدمها له .

وكما بدأت رؤى العالم الآخر في القرون الوسطى من نص قصير غامض للقديس بولس : « واني لأعلم أن هذا الرجل صعد إلى الجنة وسمع عبارات ليس من حق بشر أن يرددها » . « ولقد أدت هذه العبارة - بفعل التدهور والانحدار المستمرين - إلى روايات عنيفة . يضاف إلى ذلك أن آيات قرآنية قليلة هي التي أدت إلى روايات الإسراء والمعراج . وكانت نقطة البداية روايتين لابن مسعود ، تتميزان بالغموض والوفرة والانبهار ، وما لبثت هاتان الروايتان أن تحولتا إلى عقائد شعبية ، تتميز بوصف شامل للعالم الآخر . وعندما آراد آسين بالاسيوس جمع كل التعليقات الدينية واستخداماتها والفلسفية والأدبية اضطر إلى تقسيمها إلى ثلاث مجموعات ، تحتوي كل منها أكثر من صياغة . ومن خلال تلك المجموعات أراد بالاسوس أن يبحث عن التشابه في الكوميديا الإلهية ، ثم جاءت معرفته بكتاب « سلم محمد » (ﷺ) فسهلت عملية البحث وحددتها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويجيب أن لا يغيب عن أذهاننا أن القرون الوسطى كانت تعتبر تلك الكتب والمعتقدات الشعبية كتبا مقدسة ، بالنسبة للمسلمين ، مثلها مثل القرآن وفي هذا الكتاب رواية الإسراء والمعراج يقصها محمد (ﷺ) على عكس ما يوجد في القرآن . وبينما كان النبي (ﷺ) نائماً في فراشه ، يتأمل ويفكر فيما أنزل الله (تعالى) عليه أصابته غفوة ، فأتى إليه جبريل (عليه السلام) وأمره بارتداء ثيابه . ثم أركبه حيواناً عجيباً وحمله إلى القدس . وفي الفصل الخامس من الكتاب ، يريه الملك سلما عجيباً تحيط به الملائكة ، ثم يصعد لجميع عبر السماوات المختلفة . ومن الفصل الرابع العشرين ، يرى النبي أراضي الجحيم ، وفي الفصول الأخيرة من الكتاب يجيب جبريل عن أسئلة الرسول . ثم يعود محمد (ﷺ) بعد ذلك إلى بيته ، ويحاول ـ جاهداً ـ أن يقنع ذويه بحقيقة رحلته .

ويبدو لنا ـ منذ البداية ـ أن التكوين العام للكتاب لا يذكرنا ـ إطلاقاً ـ بالنباء الخاص بدانتي ، فهو كتاب غير مترابط ، ينطوي على بعض الفصول المتضاربة . أما فيما يخص الوصف فنجد أن الجمال والعظمة ، وهي ترمز بلا شك إلى القدسية ، لا يتم التعبير عنها إلا عن طريق المبالغة في الحلى الثمينة والأقمشة الفاخرة ، كما يحدث في الخيال الشعبي . ودائماً تستخدم عبارات تدل على الكم الذي يفوق التصديق . وإذا درسنا بعض الحالات بدقة ، فسنجد مثلاً أن دليل محمد (ﷺ) هو جبريل الملك الذي يظهر منذ البداية ويوصف جبريل على النحو التالي :

« كان وجهه أكثر بياضاً من اللبن والثلج ، وشعره أكثر احمراراً من المرجان الأحمر ، وكان عريض الحاجبين ، جميل الأنف ، وأسنانه بيضاء ناصعة ، ورداؤه أشد بياضاً من أي شيء ، مرصع بالجواهر والأحجار الكريمة ، وكان يرتدي نطاقين ، أحدهما حول صدره والآخر حول وسطه ، وكانا مصنوعين من الذهب الخالص المزخرف ، كما كان كلاهما أعرض من الكف الكبيرة . أما يداه ففي لون النار ، وجناحه ـ مثل قدميه ـ أخضر وأنصع من الزمرد ، كما كان كل جسده محاطاً بضياء يلمع من المشرق إلى المغرب » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتظهر صورة جبريل هذه ـ في الكوميديا الإلهية ـ وهو يقود السيدة العذراء ، ليجدد بشرى المسيح :

« وهذا الملاك الذي كانت تملؤه الفرحة .
كان ينظر في عيني ملكتنا .
عاشقاً إلى درجة يبدو معها كالنار » .

وفي فقرة سابقة ، تسبق صورة نصر مريم صور نصر المسيح :

« من أعماق السماء نزلت شعلة
على هيئة دائرة كأنها تاج
فالبسها إياه وأخذ يدور حولها » .

ولا توجد أية علاقة أو تشابه أو التقاء بين هذين الوصفين . ولكن هناك ملائكة أخرى من كل جانب ، ففي الفصل الثاني عشر من كتاب « سلم محمد » يرى محمد (ﷺ) وهو يدخل السماء الأولى والملائكة تحييه وتقول به أشياء أسعدته : « فرأى أن للملائكة وجوه بشر وأجساد بقر وأجنحة نسور وكان عدد هؤلاء الملائكة سبعين ألفاً ، ولكل منهم سبعون ألف رأس وكل رأس بها سبعون ألف قرن ، وفي كل قرن سبعون ألف عقدة ، وبين كل عقدة وغيرها مسافة يقطعها الإنسان في أربعين عاماً . ورأى أيضاً أنه في كل رأس سبعين ألف وجه ، وفي كل وجه ، وفي كل وجع سبعون ألف فم ، وفي كل فم سبعون ألف لسان ، كل لسان منها يعرف سبعين ألف لغة ، ويسبح باسم الله سبعين ألف تسبيحة في اليوم » .

وفي السماء الثانية (الفصل الثالث عشر) ، رأينا ملائكة أجسادها أكبر سبعين ألف مرة من الملائكة التي رأيناها في السماء الأولى . وهكذا الأمر من سماء إلى أخرى . لا يمكن لأحد أن يتخيل ملائكة بهذا الوصف ، ولكنها ترمز لعظمة لا توجد عبارات تعبرُّ عنها . ولكن عندما أراد دانتي الإيحاء بجمال لا مثيل له فإنه تصرف بطريقة أخرى . ذلك لأنه . أولاً ، فيما يخص الملائكة ، منح تلك المخلوقات اللامادية وجوهاً ، لدواعي التعبير ، حتى ييسر الفكرة على العقول البشرية الضعيفة :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« وكل الكنيسة المقدسة اتخذت وجهاً بشرياً
جبريل وميكائيل يمثلونكم
هكذا يجب أن تتحدثوا مع فكركم
لأنها هي القادرة - وحدها - على أن تعلمكم الدعاني » .

أما عن الملائكة التي تبدو منعزلة أثناء تسلق جبل التطهير فإنها غاية في الإبهار . إلى درجة أن العين لا تقوى على احتمال الضوء المنبعث منها ، وبعد ذلك يغدو الوصف ممكناً :

« لقد أتت نحونا تلك المخلوقة الجميلة
المرتدية البياض ووجهها مثلما
تظهر وهي تلمع نجمة الصباح » .

ولكن بعد ذلك ، خصوصاً في الجنة حيث لا دور للملائكة مع دانتي الذي ترشده بياتريس ، فإن الملائكة تظهر ابتداء من السماء الثامنة على شكل مجموعات ، كل مهمتها أن تعبد الله . وفي قمة السماء حيث العرش ، حول النقطة المضيئة التي ترمز لله ، نجد تسع دوائر من الملائكة على هيئة كورس ، تدور وهي تغني وتسبح بالله :

« كل الدوائر كانت شديدة البهاء
وكان حريقها يحترق في كل شرارة
وكانت أعدادها لا تحصى حتى أنها فاقت
ألاف المرات عدد قطع الشطرنج » .

ثم نرى بعد ذلك المشهد الذي سبق أن تكلّمت عنه بياتريس ، وهو الخاص بالمؤمنين وأجسادهم داخل الوردة السماوية ، تسبقه بعض الرؤى الرمزية ، ووظيفتها إعداد دانتي لهذا المشهد ، وهي صور « على هيئة ظلال تبشر بالواقع »[٤] وهنا نرى أن الملائكة عبارة عن شرر يخرج من نهر من النور ليدخل الأزهار (وهي المؤمنون) على شاطىء « مثل الياقوت المحاط بالذهب » . ثم تعود الملائكة فتصبح وجوها بين المؤمنين الذين يعودون إلى الظهور :

« كل الوجوه كانت من شعل متوهجة والأجنحة من الذهب ، والباقي كله أبيض

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى درجة لا تبلغ الثلوج مداها » .

وأخيراً يأتي هذا «الصخب الطائر» ليحيط بالعذراء مريم :

« والكل حولها ، والأجنحة فارعة
رأيت أكثر من ألف ملاك فرح
يتسم بالروعة والهيبة » .

من الممكن أن نتساءل لماذا نقارن بين التعبير الشعري لعبقرية ما وبين ثمرة خيال شعبي . ولكي نقدم إجابة إلى هؤلاء الذين اقترحوا هذه المقارنة ، فإن ما نقارن بينه الآن ليس سوى شيئين لا يربط بينهما عنصر سوى كلمة ملاك ، وهما نتاج نوعين من الخيال ليس بينهما شيء مشترك .

وفي النصين نجد السلم ، سلم المعراج الذي صعد عليه النبي ، الذي قد ألهم دانتي السلم الذي نراه في سماء عطارد .

قال محمد (ﷺ) في الرواية الشعبية :

« أخذني جبريل من يدي وأخرجني من المعبد وأراني سلما يصل من السماء الأولى والأرض التي أقف عليها ، وكان هذا السلم أجمل ما رأيت في حياتي ، وكانت الدرجة الأولى من الياقوت ، والثانية من الزمرد ، والثالثة من اللؤلؤ الأبيض ، وكل نوع من أنواع الأحجار الكريمة محاطة بذهب لا يستطيع قلب رجل أن يتخيلها . وأخذني جبريل من يدي ورفعني من الأرض ووضعني على أولى الدرجات وقال لي :

« أصعد يا محمد » ، فصعدت وجبريل معي ، تصحبني كل الملائكة التي كانت على جوانب السلم .

ولا نستطيع أن نفصل السلم ـ عند دانتي ـ عن رؤية العامة المترابطة عن الجنة . ففي كل السماوات التي يصعد إليها دانتي ، وهو واقع تحت تأثير سحر بياتريس ، كان يتحدث مع المؤمنين الذين كانوا يظهرون على شكل أضواء راقصة تغنى ، ذلك أنه في هذا العالم اللاعادي كانت طريقة دانتي الإنسان في تصوير هذه الأشياء تعتمد على الضوء والرقص والغناء . ويؤدي الرقص المضيء إلى وجه له معنى :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وثمة صليب في سماء مارس ونسر في سماء العدالة. أما المتأملون في سماء عطارد فكانوا يصعدون ويهبطون بصحبة الملائكة ، على سلم يرمز إلى حركة الفكر المتأمل :

« في لون الذهب عندما يخترقه شعاع
رأيت سلما متجها إلى أعلى الأعالى
لم يستطع بصري أن يصل إلى نهايته
ورأيت ـ أيضاً ـ عبر الدرجات
البهاء يهبط ، وكان أضواء
السماء منتشرة هنا » .

وبعد خطبة طويلة يصعد القديس بطرس السلم مع من يحيطون به :

« ودفعتني سيدتي الرقيقة خلفهم
بإشارة فقط نحو أعلى السلم
إذ إن فضيلتها انتصرت على طبيعتي » .

ودون أن يضطر إلى الصعود ، يجد دانتي نفسه وقد انتقل من برج الثور إلى الجوزاء :

« وفي وقت أقل من أن تضع إصبعك
في النار ثم تجذبه رأيت البرج
الذي يلى الثور ووجدت نفسي به » .

فسلم دانتي ـ إذن ـ لا يستخدم للصعود إلى السماء ، بل هو رمز مضيء للحياة المتأملة . وماذا عن أنواع التعذيب ؟ ليس من الصعب مقارنة بعض أنواع التعذيب وموازنتها ، مثال ذلك من يبذرون الفتنة عن طريق الكلام ، أولئك الذين نجدهم في كتاب « السلم » ، وقد خلعت شفاهم عن طريق كلابات محماة في النار ، أما الذين شهدوا شهادة الزور فإن ألسنتهم تنزع ، كما يحدث كثيراً في رؤى القرون الوسطى ، أما الملعونون فتمزق أجسادهم في كل اتجاه ، كما رأينا من قبل عن طريق سيوف الشياطين . ونجد ـ في هذا كله ـ مبدأ العين بالعين الذي يقرب إلينا هذه الأنواع من التعذيب .

وفي كلا الحجيمين نجد دوراً مهماً للثعابين ؛ ففي الأرض الرابعة التي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

زارها محمد « (ﷺ) ، نجد الثعابين تحتلها ، إلى درجة لو سقط معها قليل من السم على من أصابته اللعنة » يتحلل ـ في الحال تماماً ـ بفعل السم ، ويتفتت إلى أجزاء صغيرة ، من الرأس إلى أظافر القدمين . وأقل ما يفعلونه بالخاطئين يجعل المرء يتمنى أن يموت ألف مرة في اليوم ، ولا يتعرض لهذا العذاب الذي كتبه الله عليه . وفي مقابل ذلك ، نجد اللصوص ، في كتاب دانتي ، يتصارعون مع ثلاثة أنواع من الثعابين ، ولكن الرؤية مختلفة تماماً ، إذ أن التعذيب هو التحول . فالبعض يتحول ـ إذا لدغه ثعبان ـ إلى رماد ، ثم يعود إلى ما كان عليه . ويتحول البعض الآخر إلى وحش ، بفعل الامتزاج بين الإنسان والثعبان ، أما النوع الثالث فيتعرض إلى تحول مزدوج ، يصبح فيه الإنسان ثعباناً ، والثعبان إنساناً ، ثم يعود إلى حالته ، ليتحول مرة أخرى ، وهكذا إلى الأبد .

وهناك تشابه آخر يتم التركيز عليه كثيراً ، وهو الخاص بالديك والنسر ، إذ يرى محمد (ﷺ) ملاكاً (الفصل التاسع) : « ضخما رأسه في السماء وقدمه في الفضاء ، وكان شعره طويلاً يغطى كتفيه ، وكانت أجنحته ملونة بكل الألوان ، وكانت أجمل ما رأى إنسان ، وكان لهذا الملاك وجه ديك » . وفي مواعيد الصلاة ، كان يسبح بحمد الله ، و« كل الديوك التي على الأرض كانت تسمع ما يقوله هذا الملاك ، فتغنى كلها وهي تسبح بحمد الله وتقول : « أنتم يا بنى البشر المطيعون للخالق ، انهضوا وكبروا باسمه ، لأنه أكبر من كل الأشياء ، إذ هو خالقها » .

وهذه محاولة شرح بسيطة لغناء الديك . ولكن هذا الفصل القصير تكرر في الفصل التاسع والعشرين بعد تضخيمه . فروح الله هي التي رفعت محمداً (ﷺ) إلى السموات وجعلته يرى ـ في لحظة ـ كل الأشياء التي كانت لا ترى إلا متفرقة ، وكان جبريل وروفائيل يريانه الديك .

وكان هذا الديك من الضخامة بحيث أن رأسه وعرفه كانا في السماء حيث عرش الخالق وقدمه في أعماق الأرض السابعة . وقد خلقه الله (تعالى) كما أراد : « وكان هذا الديك أحد ملائكة الخالق ، ولكنه لم يكن يعلم مكان الله ولم يكن يتوقف عن ذكر الله ومدحه : « الحمد لله يا إلهي أينما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كنت » . وكان لهذا الديك أجنحة هائلة ، إذا فردها غطت السموات والأرض من المشرق إلى المغرب ، وعند منتصف الليل كان يفرد أجنحته ويهزها وهو يقول لا إله إلا الله وعندئذ تفرد كل الديكة على الأرض أجنحتها ، وتسبح بحمد الله ، ولا تصمت إلا عندما يصمت عندما يأتي النهار . أما إذا نظرت إلى تكوين هذا الديك لاحظت أن الريش الخارجي لهذا الديك ضخم ، شديد البياض إلى حد لا يوصف ، أما ريشه الداخلي فكان شديد الاخضرار إلى حد لا يصدق .

أية روعة في تلك السطور التي اضطررنا لاختصارها .

أما في كتاب دانتي ، ففي سماء جوبيتر[٥] الواسعة ، سماء العدالة ، فإنه يوجد رسم لنسر يتكون من أنوار المؤمنين التي تجمعت ، بعد أن تشكلت في أشكال أخرى ، في صورة النسر هذه ، تلك الصورة التي يحدها السماء ، حيث رمز العدالة والحكم . ومن الممكن القول إن عدالة الحكم ومن منقار الصورة تخرج عبارة تعبر عن فكر الجميع ، ولكننا نسمع : « أنا » بينما يقول الفكر : « نحن » ، ذلك لأن هناك امتزاجاً في الفكر والإرادة عند كل الذين يبتغون العدالة وفي النشيد السابق ، ذلك الذي يحمل الرقم السادس ، يروى جوستينيان التاريخ منذ بداية الامبراطورية الرومانية حتى شارلمان كما يروى تاريخ النسر ، ذلك الذي يرمز ـ في الجنة الأرضية ـ إلى الأحداث التي مرت بها الكنيسة . عندما يضرب النسر بمنقاره عربة الكنيسة فأنه يرمز للمذابح التي تعرضت لها . وعندما يضرب على أيدي الأباطرة الرومان ، أما عندما ينزل إلى العربة ليملأها بريشه فيرمز إلى سوء هبة قسطنطين فيما يعتقد دانتي ، ويأتي صوت من السماء يرثى للحال الذي وصلت إليه الكنيسة . وإذا كنا نجد صورة النسر واستخدامه الرمز يبدو ظاهراً في الفصل السابق على الفصل الذي يتكلم عن الجنة . فليس هناك ـ والأمر كذلك ـ أي اقحام لصورة الديك في صورة النسر .

ولقد رأى البعض الأصوات المهمة التي وضعها دانتي على لسان تلوتوس[٦] والمرود هي أصوات باللغة العربية ، وهذا يدل على خيال واسع وجهل تام بفكر دانتي وبالأحداث نفسها ، فالمرود الذي يقول عنه التاريخ أنه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بى برج بابـل والمسئول عن تعـدد اللغات لم يعـد له أيـة علاقـة باللغـات المفهومة ، بعد أن أصابته اللعنة . في الكلام والسمع على السواء . وإذا كان الأمر كذلك فلماذا نحاول إيجاد معنى للأصوات اتي يصدرها مع أنه يتضح منذ البداية إن أحداً لا يفهمها .

« فلنتركه هنا ولا نتكلم بدون جدوى
لان أية لغة بالنسبة له مثل لغته تماماً
لا أحد يفهمها أو يفهمه » .

أما عن بلوتوس فإن حالته تنطوي على نوى من المشابهة فهو يحاول أن يخيف الوافد الحديد على مدخل حلقة البخلاء والمبذرين . وهناك تشابه آخر بين الكتابين فيما يخص الصور والتعبير عنها . ومن الممكن المقارنة بينهما فيما يخص الحرارة الشديدة وها هو جبـريل يشيـر إلى محمد (ﷺ) على أبواب الجحيم :

« وكانت تلك الأبواب شديدة الحرارة ، إلى درجة أنه لو كانت الحرارة الخارجة منها في الشرق والرجل الذي ينظر إليها في الغرب اندفعت قطع مخة من خلال أنفه لشدة الحرارة . أما عن دانتي ، الذي وصل إلى أعلى جبل التطهير ، والذي كان عليه ـ كي يصل إلى الجنة الأرضية ـ أن يفعل كما يفعل التائبون ، ويعبر حائط من النيران لتطهيره :

« وعندما مررت من خلاله
أردت أن أرتمي في ماء يغلى
حتى أبرد من حريقي »

وليس من الضروري أن نحلل طريقـة الخلق الشعري لكلتـا الحالتين حتى يتبين لنا استحالة أن تكون إحـدى الحالتين قـد أوحت بالأخـرى ومن الأرجح أن التشابه يتضح لنا لو قمنا بالمقارنة بين دانتي وفرچيل . والمثـال على ذلك حالة استحالة معانقة الظل ، إذ نجد عند فرچيل :

« ثلاث مرات حاول أن يربط ذراعيـه حول عنق أبيـه ، ولكنه أخفق ثلاث مرات ، فكان الظل ينساب من بين يديه مثل حلم يطير » .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما دانتي فيقول :

« ثلاث مرات حاولت أن أضمها إلى بيدي
وثلاث مرات كانت يداي ترتدان إلى صدري
خاويتين » .

ومن العجب أن آسين بالاسيوس الذي أثار كل هذه القضية لم يأخذ في اعتباره فرجيل . ذلك أن أهم مصدرين للكوميديا الآلهية هما مؤلفات فرجيل (« الإنيادة ») من ناحية والكتابات الدينية من ناحية أخرى . وقد اعترف دانتي صراحة بذلك ، منذ بداية كتابه ، ففرجيل يظهر كثيراً داخل الكوميديا الإلهية ليطمئن دانتي إلى أن بياتريس سوف تقوم بمهمة إنقاذ روحه ولا ننسى الكلمات التي قالها الشاعر عندما عرف أنه أمام فرجيل :

« أنك معلمي وأبي
فأنت الذي وهبتني
الأسلوب الراقي الذي شرفني) .

وقد قال قبل ذلك :

« هل أنت فرجيل د ذلك النبع
الذي انبثق منه نهر الكلام ؟ » .

وعندما وصل دانتي وفرجيل إلى « اللامب » استقبلهما الشعراء الكلاسيكيون من أمثال هوميروس وهوراسيوس وأوفيديوسى ولو كان :

« التفتوا جميعاً إلى وحيونى بالإشارة
فابتسم معلمي من كل تلك الحفاوة
ثم كرموني أكثر من ذلك
إذا أدخلوني في صحبتهم
إذ كنت السادس بين هؤلاء المفكرين » .

ويتحول الجميع وهم يتبادلون الحديث ، وهذا ما يدل على شدة ارتباط دانتي بالشعر الكلاسيكي وليس أسماء الشعراء المذكورة سوى استعارات من دانتي تشير إلى أدب هؤلاء الشعراء . ومن المؤكد أن نقطة البداية للكوميديا الإلهية هي « انيادة » فرجيل ، حيث مجال المقارنة واسعاً ، وبتأثير فرجيل ترك

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دانتي كل كتاباته غير الشعرية ليفترغ للشعر وحده ، ولذلك كانت كل أفكاره الفلسفية والسياسية وتأملاته في اللغة ورؤيته العامة للحياة تظهر من خلال الشعر . مثال ذلك هذا الصرح الرائع الذي أقيم تمجيداً لبياتريس في الفصل الأخير من « الحياة الجديدة » ، وقد أضافه دانتي لكي يربط القصيدة الكبرى (الكوميديا الإلهية) بقصيدة شبابه « بياتريس الجميلة » . وكان من الممكن لصور بياتريس أن تكشف خطأ آسين بالاسيوس الذي يرى في استقبال بياتريس لدانتي في الجنة نسخة من الأساطير لإسلامية ، ذلك لأنه وجد في ذلك حالة فريدة في الأدب المسيحي بينما هي حالة مألوفة في الأدب الإسلامي ، حيث تقوم المرأة المحبوبة باستقبال من يصل إلى الجنة . ولكن لا يمكننا أن نفصل هذا الاستقبال عن دور بياتريس في الكوميديا الإلهية ، وفي كل مؤلفات دانتي ، حيث يتناسب هذا الدور مع تمجيد المرأة عند دانتي . وإذا كانت بياتريس هي « معرفة معجزة آتية من السماء » ، فذلك لأن المرأة ملهمة للخير ، وتدفع إلى الفضيلة . وهذا هو سبب الغزل العفيف الذي اتسع وامتد حتى شمل الكون كله في الكوميديا الإلهية ، فالسيدات الثلاث في السماء هن السبب في إنقاذ روح دانتي ، إذ أن لوسي هي التي أتت لكي تأخذ بياتريس من حيث كانت ، وكانت ترافقها راشيل .

يضاف إلى ذلك الأحلام الثلاثة التي تراءت لدانتي خلال الليالي الثلاث التي قضاها في جبل التطهير . والتي تنطوي على النساء ، وفي الحلم الأول كانت لوسى التي حملت دانتي من القاعدة الصخرية إلى قمة التطهير الحقيقة ـ تبدو له في حلمه على شكل نسر ذهبي . أما في الحلم الثاني فتظهر إمرأة بشعة الشكل . تغني بطريقة مذهلة جميلة . كي يضل البحارة طريقهم . وفي الحلم الثالث يرى دانتي ليا وهي تقطف الأزهار . وتحدثه عن راشيل التي تقف طوال النهار أمام مرآتها ، حيث تظهر صورة مارتاوماري . والاحلام ـ على هذا ـ سلسلة متصلة لا تنقطع : من ماري إلى لوسي إلى بياتريس التي تهبط لدى فرجيل مسجلة بدء الرحلة وتساعد لوسي دانتي على الصعود ، واكتشاف قمة التطهير ، وتستقبله ماتيلدا عند الجنة الأرضية وتضعه بين أيدي بياتريس التي تقوده إلى السيدة العذراء حيث تكون الرؤية الأخيرة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهكذا نرى وضح استقبال بياتريس لدانتي على باب الجنة بالقياس إلى مجموع نظرته إلى المرأة . وما بعد ذلك عن المرويات الشعبية الإسلامية .

ونصل الآن إلى الخاتمة . ماذا تبقى لنا بعد هذه الدراسة ؟ أن ما عرفه دانتي عن الفكر الإسلامي قد تلقاه من قراءة كتب علماء الدين الغربيين . وما عرفه عن الحضارة الإسلامية وشخصياتها الهامة تلقاه عن طريق الأحاديث والكتابات التي كانت شائعة في هذا الوقت . أما عن الأدب الإسلامي فمن الممكن أن يكون دانتي قد قرأ كتاب « سلم محمد » . أما عن التشابه والتقابل بينه وبين الأدب الإسلامي فمثله رؤى القرون الوسطى غير المقنعة ، تلك التي تظهر أن الأدوات التي يستخدمها الخيال ، أو يخلقها ، تخضع بالضرورة إلى الحصيلة العامة للبيئة والتجربة الفكرية الحقيقة تعبر عن نفسها عن طريق مجموعة من الصور ، يرجع تشابهها إلى قيمة التجربة ذاتها ، أكثر من أي شيء آخر .

وإذا كانت هذه الخاتمة الخاصة بالآثار الإسلامية في دانتي خاتمة سلبية ، بعد الزوابع التي آثارها أسين بالاسيوس وانريكو سيروللي . فليس فيها ما يدعو إلى الأسف ، ذلك لأنه يمكننا أن نعيد ما أشار إليه برونو ناردى وسيروللي فيما يتعلق بأسين بالاسيوس . وهو إن تلك الأساطير والروايات التي تم تجميعها لهذا الغرض أوضحت بجلاء التناسخ بين العالم الإسلامي والعالم المسيحي . فيما يخص بعض التصورات والرؤى ، وبمعنى أوسع التبادل والعلاقات بين الشرق والغرب خلال القرون الوسطى ؛ تلك التي لم يتم تعرفها كاملة حتى الآن .

فليكن عملنا هذا نقطة بداية لابحاث جديدة وأعمال مختلفة طبقاً لمناهج بحث تم تصحيحها بفضل أخطاء الأعمال السابقة . ذلك لأننا لن ننتهي أبداً من البحث ، والخطأ يساعد دائماً على تأسيس الحقيقة . وإذا كان علينا استبعاد التشابه غير الموجود ، فذلك لكي نتمكن بطريقة أوثق من فهم العلاقات والاتصالات الحقيقية بين حضارتين . كانتا مترابطتين في مراحل كثيرة من تاريخهما . مع تأثيرات متبادلة ، ولفترات طويلة . وهكذا نكون قد قمنا بعمل إيجابي .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الهوامش

(١) لقد بدأت منذ عام ١٨٩٢ عندما قام جيفا حجي جمشيدى مودى بدرامات في بومبوى دوزان بين رحلة دانتي ورؤية العالم الآخر عند فيراف ـ تامه . وقد جمعها مع مقالات أخرى في كتاب عام ١٩١٤ . وقد نظر بلوشيه أيضاً إلى جهة الشرق عند كتابة دراسته :

« المصادر الشرقية للكوميديا الإلهية » في كتاب : « دراسات حول التاريخ الديني في إيران (١٩٠١) . وقد قام بدراسة هذا الموضوع من قريب أو بعيد كل من اوزايام في كتابه « دانتي والفلسفة الكاثوليكية » (١٨٣٩) ، ولا يبث في « الكوميديا الإلهية قبل دانتي » (١٨٥٨) ، ودانكونا في « ملهمو دانتي » (١٨٧٥) و« أسطورة محمد في الغرب » (١٩١٢) ، وجراف في « أساطير وتخيلات القرون الوسطى » (١٨٩٢) ولكن هذا الموضوع لم تتم دراسة بتوسع إلا مع اسين بالاسيوس في كتابه علم الأهداف الإسلامي والكوميديا الإلهية » (١٩١٩) و« تاريخ ونقد لموضوع مزدوج (١٩٢٤) . ثم تقدمت الدراسات خطوة أخرى مع انريكوسيروللى عندما قام بنشر « كتاب السلم » ومسألة المصادر العربية الأسبانية للكوميديا الإلهية (١٩٤٩) . وفي العام نفسه صدر كتاب موليور سنديو « سلم محمد » ، ترجمه من العربية واللاتينية والفرنسية قام بها الفرنسو السابيو من المستحيل الآن ذكر عدد المقالات التي كتبت بعد صدور تلك الكتب والمناقشات التي أثارتها .

(٢) بسبب شهرته كساحر ومنجم . قام دانتي بوضع ميشيل ساوت في الجحيم ، وكانت هناك كثير من الروايات الخيالية شائعة في بولونيا . حول قدرته السخرية الفائقة . وقد ذكر المؤرخان ساليمين وفيلاني نبؤاته

(٣) إن المناقشات الكثيرة التي آثارتها الكتابات حول المفهوم الإسلامي للعالم الآخر قد بدأت منذ القرن التاسع الميلادي في مدينة قرطبة . وفي آخر هذا القرن قام اتستاز بترجمة نص في اليونانية . يدور حول موضوع الجنة عند المسلمين ، وقد تم نقل هذه الترجمة بفضل الرهبان الألمان منذ عام ١٠٢٥ إلى عام ١١١٢ . وبقد أصبحت الأفكار الإسلامية عن الجنة والنار شائعة جداً عند الكتاب الغربيين منذ أيام بيترو الفونسو . وهو يهودي اعتنق المسيحية عام ١١٠٦ . وظهر ذلك في كتاب « الأسطورة الذهبية » لجاك دي فوراجين عام ١٢٥٠ . وفي

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كتابات الرهبان الإنجليز بين عام ١٢٥٠ و ١٢٥٩ ، وفي كتاب « العقوبات » الذي ألفه سانشي الثالث ملك قشتالة في أواخر القرن الثالث عشر . وقد قام بطرس الطليطلي بترجمة « مجموعة طليطلة »، وهي عبارة عن رسائل وهمية بين عالمين أحدهما مسلم والآخر مسيحي ، ونجد بها نصاً طويلاً يدور عن العالم الآخر ، ويتكون كله ـ تقريباً ـ من نصوص قرآنية . وقد كان شديد الذيوع فى الغرب القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد هاجم سان توماس داكان المتع في الجنة . أما عن المؤرخين فقد أعطى مؤرخ الأمبراطور بـرباروسـا ملخصاً عن حيـاة محمد (ﷺ) وشرح العقيدة الإسلامية (كما فهمها) مع التركيز على المتع الحسية في الجنة . أما الأب جاك دي فيترى الذي كان مطران مدينة عكا بين سنة ١٢١٧ و١٢٢٧ فيتضمن كتابـه « تاريخ الشرق » فقرات عن الجنة والنار عند المسلمين . ونجد الموضوع نفسه مطروحاً عند الأب الدومينيكي وليام من مدينه طرابلس عام ١٢٧٣ ، وهناك ترجمة فرنسية لهذا النص يرجع تاريخها إلى القـرن الرابـع عشر . وهنـاك أيضاً مـوقف الأب الدومينيكي دامـون مارتي من قطالونيا ، إذ يؤكد روحانية متع الجنة ، معتمداً على ابن سينا والغزالي والفارابي . وقد اهتمت مدرسة أكسفورد ـ أيضاً ـ بهذا الموضوع ـ وقد قام توماس مطران مـدينة يـورك بدراسـة هذا الموضوع عند الغزالي وابن رشد وابن سنا والرؤية الآلهية عند ابن رشد . وقد أكـد روجر بيكون روحانية متع الجنة عند ابن سينا ويضعه في الجانب المضاد لمن يسميهم « الرهبان والعامة » . أما جون ببكوم وريتشارد ميدلتون ، وفي باريس هنري دى جـاند ، فقـد أخذوا جانب فلسفة ابن سينا كأنها مخالفة للقرآن [الكـريم] . ومن الممكن القول إن الفـلاسفة المسلمين كانوا يدرسون خارج إطار الإسلام . أما عن « كتاب الطيب » (١٢٧٢ ـ ١٢٧٣) الذي كتبه رامون لول باللغة القطلانية وكان مشهوراً جداً فتمت ترجمته سريعاً إلى اللاتينية والفرنسية والأسبانية وهو يصف المتعة الحسية في الجنة ، ثم يضيف أن كثيراً من المسلمين يعتقد أن متع الجنة متعاً فكرية ، وإن النبي [ﷺ] يشـرحها ـ فحسب ـ عن طـريق الصور الحسية .

وكل هذه النصوص التي تم ذكرها الآن ، والتي لم يكن بعضها قد نشر ، توجد بأكملها في كتاب انريكوسيروللى ، مصحوبة بنقد وشرح واف . وإليه يرجع الفضل في معرفة تلك الأسماء التى ذكرناها وليست تلك الملحوظة الطويلة بدون جدوى . إذ أنها تساعد من جهة على إدراك أن كثيراً من المؤلفين المسيحين نهلوا من الأساطير الإسلامية ، واعتبروها مقدسة مثل القران ، ومن جهة أخرى فإن التركيز على متع الجنة الحسية التي وعد بها كل مسلم تقي ، قـد دفعت الأذهان إلى التـركيز على الأخـلاق والعادات المنحلة التي أطلقـوها على المسلمين ، إذ نجد لها صدى كبيراً عند دانتي .

(٤) ترجمة هذه الأبيات قام بها بيراني .

(٥) رب الأرباب عند الرومان .

(٦) إله الجحيم عند الرومان

ترجمة : ابهال يونس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفصل الثالث

دراسات التقبل والانتشار

تناولنا في الفصل السابق دراسة التأثير في الدرس الأدبي المقارن في خطوطه العريضة وأشرنا إلى بعض الصعوبات والاعتراضات التي يواجهها الدارس المقارن عند دراسة تأثير عمل أدبي على عمل آخر من أدب قومي . وبالرغم من تدفق دراسات التأثير في مختلف الآداب فما زال عدد كبير من النقاد ومنظري الأدب يرفضون مثل هذه الدراسات على أساس أنه دراسة التأثير دراسة خطرة وغير مأمونة الجانب ولا يطمئن إليها فمن الصعب بمكان إقتفاء التأثير بصورة منهجية قاطعة . ثم إن أكثر دراسات التأثير قد انحصرت عند التطبيق العملي في التقاليد والأعراف الأدبية : القوالب الشكلية للقصيدة أو المسرحية أو الرواية ، الرموز الأسطورية أو التاريخية ، شكل المرثية أو الموضوعات (التيمات) ؛ وكل هذه العناصر قد أصبحت ملكية مشاعة لا يمكن نسبتها إلى كاتب معين ، ومعها ينتفي الحكم بالتأثير والتأثر . والأهم من ذلك هو ما يراه بعض النقاد من أن التأثيرات الواقعة على المؤلف تنتهي مباشرة في اللحظة التي يخرج فيها العمل إلى النور ويلقي إلى الجمهور . وتصبح جميع الكتب والمؤلفات السابقة عليه مجرد مادة أدبية خام شكل منها الأديب عمله الأدبي ؛ ومن ثم تصبح مقولة التأثير متعلقة بعلم النفس الأدبي الذي يبحث في تكوين نفسية الأديب وينظر في عملية الابداع الأدبي ذاتها أي كيفية ظهور العمل الأدبي من لحظة تكوّن بذرته الجنينية في ذهن الكاتب حتى لحظة ولادته عملاً فنياً متكامل التشكيل . وهو بذلك يخرج من نطاق الدرس الأدبي الخالص . ويخلص هؤلاء المقارنون إلى أنه من الأفضل التخلي عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

دراسات التأثير كلية والاتجاه إلى « دراسة التقبل والانتشار » أي دراسة مدى تقبل عمل أدبي أو أديب أجنبي في محيط أدبي آخر ودراسة مدى انتشاره وبقائه في ذلك المحيط الجديد . وبهذا يمكن التمييز بين دراسة التأثير ودرساة التقبل . فالأولى تختص بدراسة العلاقة بين عملين أدبيين متكاملين وما نتج عن هذه العلاقة من تأثير وتأثر . أما الثانية ـ دراسة التقبل ـ فإنها تختص بدراسة انتقال عمل أدبي أو أديب إلى أدب آخر ليكون مكوناً من مكونات هذا الأدب . بعبارة أخرى يكون جزءاً من المحيط الأدبي في الأدب القومي الآخر وذلك بغض النظر عمّا إذا كان أو سيكون لهذا الانتقال من نتائج أدبية مباشرة أو غير مباشرة أو غير مؤكدة . فدراسة العلاقة بين لورنس من الأدب الإنجليزي ونجيب محفوظ من الأدب العربي وما نتج عن هذه العلاقة من تأثر نجيب محفوظ بموقف لورنس من قضية الجنس في مواجهة تغيّر القيم في الحياة المعاصرة تدخل في إطار دراسة التأثير التي تناولناها في الفصل السابق . وفي الجانب الآخر ، قد نجد من الصعب إثبات هذا التأثير أو قياسه ، أو نجد أنفسنا داخلين في نطاق علم النفس الأدبي ، ومن ثم نترك قضية تأثر نجيب محفوظ بلورنس ونتجه إلى دراسة لورنس في الأدب العربي ومدى انتشاره في المحيط الأدبي العربي . فعندما انتقل لورنس وشكسبير وتشيكوف وموليير إلى الأدب العربي فقد أصبحوا بالضرورة جزءاً من المحيط الأدبي العربي إلى جانب الموروث العربي ، وفي هذا المحيط الأدبي المتشابك أنتج نجيب محفوظ رواياته ولا بد أن يكون قد تفاعل مع هذا المحيط بصورة أو أخرى .

ويدخل العمل الأدبي أو الأديب إلى المحيط الأدبي الأجنبي عن طريق عدد من « الوسائط » مثل الترجمة وتناولات النقاد والناشرين والعروض المسرحية وعدد الطبعات واستمرارية الاهتمام بالعمل الأدبي الأجنبي ومداومه الطلب عليه . فالنجاح الأدبي أو الانتشار مثله مثل أي نجاح منه ما هو عميق وطويل الأمد ومنه ما هو سطحي وعابر . وقد يتوقف أحياناً على « مودة » لحظية أو على أحداث خارجية مثل الجوائز أو الوفاة المبكرة لكاتب مما يؤدي إلى تكوين أسطورة حوله ، أو نفي أحد الكتاب الذين جرأوا على انتقاد حكم ديكتاتوري . وربما مثلنا لذلك بما أصابته رواية جوته « آلام فيرتر » من انتشار

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في مختلف آداب العالم ، وأدى إلى انتاج تتمات له في مختلف اللغات استقصيت فيها جميع الجوانب العاطفية والحسية في رواية جوته الأصلية .

وعندما يكون أحد الأدباء المبدعين في أدب قومي هو « الوسيط » الذي يقوم بنقل عمل أدبي أجنبي فإن هذا الوضع يكون أكثر إثارة لانتباه الدارس المقارن ، مثل ترجمة الشاعر الفرنسي بودلير لقصائد الشاعر الإنجليزي إدجار آلان بو ، وإعادة صياغة الشاعر الفرنسي اندريه جيد لشعر الشاعر الإنجليزي بليك وترجمات الشاعر العربي الهمشري لقصائد الشاعر الإنجليزي الرومانسي شيلي أو ترجمة الشاعر العربي خليل مطران لعدد من مسرحيات شكسبير مثل عطيل وتاجر البندقية وهاملت . ففي مثل هذه الحالات يجد الدارس المقارن مجالاً خصباً للنظر في الامكانات الإبداعية الكامنة عند الشاعر المترجم عندما يغير في النص الأصلي ليساير لغة العصر أو ليتوافق مع المحيط الأدبي الجديد . وربما تكون معرفة الشاعر المترجم بلغة النص الأصلي أو دلالاته الرمزية والتاريخية والأسطورية غير كافية مما يوقعه في أخطاء ينتج عنها تشكيل جديد للعمل الأدبي الأصلي لدى القراء الجدد .

وقد يكون « الوسيط » في نقل العمل الأدبي الأجنبي إلى الأدب القومي أو نقل صورة الأديب الأجنبي هو الناقد الأدبي . فقد يقدم النقاد الأدبيون أحد الأدباء الأجانب على أنه « واقعي » أو « رومانتيكي » أو « رمزي » ثم يتضح في فترة لاحقة أنه لم يكن يلتزم أيّاً من هذه الاتجاهات . وخير مثال على هذا ما حدث للروائي الفرنسي فلوبير . فقد قدمه النقاد الألمان إلى القارىء الألماني على أنه « واقعياً » أو « طبيعياً » ثم قدم على أنه « رومانتيكي » . ثم اتضح للقراء الألمان أن هذه الاتجاهات الأدبية لم يكن يلتزم بها فلوبير في أعماله بصورة تبادلية وإنما كانت مجتمعة معاً في كل عمل من أعماله مثل « مدام بوڤاري » و « القديس انطوان » .

والمسائل المثارة في دراسات « التقبل » كثيرة متشعبة وتجذب العديد من البحوث المقارنة ؛ فمنها مثلاً الدور الأدبي أو الاجتماعي أو السياسي للوسائط وبخاصة عندما يكون الوسيط مترجماً محترفاً . فمعرفة جمهور القراء بأدب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أجنبي معين تعتمد إلى درجة كبيرة على عوامل غير أدبية منها على سبيل المثال المعايير الإقتصادية التي يضعها الناشرون في اختيار الأعمال الأدبية الأجنبية للترجمة ، وعامل التغيّر السياسي الذي يشجع أو يفرض نوعاً معيناً من الأعمال الأدبية المترجمة ؛ وكذلك دور الإذاعة والتليفزيون والسينما في تقديم أعمال بذاتها إلى الجمهور الأدبي ؛ وأيضاً دور الصحف السيارة في تقديم الآداب الأجنبية إلى جمهور القراء . ومنها أيضاً الوضع الثقافي والاقتصادي للمرتجم الذي قد تدفعه الحاجة المادية أو القصور الثقافي أو الجهل اللغوي إلى إخراج ترجمات سيئة أو متسرعة تشوه الأعمال الكبيرة وتفقدها قيمتها الفنية والجمالية .

ونكتفي بهذا القدر من الضوء على دراسات التقبل . ونمثل أيضاً لهذا النوع من الدراسات المقارنة بنموذجين .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من دراسات التقبل والانتشار :

١ ـ روميو وجوليت على المسرح المصري
٢ ـ فاوست في الأدب العربي المعاصر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

روميو وجولييت
على المسرح المصري

رمسيس عوض

تدل شواهد الأمور أن أكثر مسرحيات شكسبير المأساوية ذيوعاً بين النظارة المصريين في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين هي « روميو وجولييت » ، أو « شهداء الغرام » ، و« هملت » ، و« عطيل » (التي كانت تعرف بأوتللو تارة ، و« عطاء الله » و« القائد المغربي » تارة أخرى ، و« حيل الرجال » تارة ثالثة) ومن الثابت أنه بحلول عام ١٩٠٠ ، كان هناك على الأقل تعريبان لمسرحية « روميو وجولييت » ، وهما التعريبان اللذان قام بهما نجيب حداد ونقولا رزق الله . ونستدل من الخبر الذي نشرته جريدة الأهرام بتاريخ ٢٥ مارس ١٩١٢ (ص : ٣) أن نقولا رزق الله صاحب مجلة الروايات الجديدة ، أعاد طبع تعريبه لهذه المسرحية بعد تنقيحه . ويذكر الخبر أن المعرب صاغ المسرحية في قالب شاعري سهل وبليغ ، كما أن نثرها يجمع بين الانسجام والتشويق . وتمتدح جريدة الأهرام في هذه الطبعة التزامها بالنص الإنجليزي ، وقربها منه أكثر من أي تعريب سابق . وتقول الأهرام في هذا الصدد : « ولقد مثلت الأجواق العربية فيما مضى روايات باسم هذه الرواية ، إلا أن ما مثلوه ليس فيه من رواية روميو وجولييت الحقيقية إلا الاسم ، لأنه مختلف عن أصلها كل الاختلاف ؛ فعسى أن يقبل الممثلون والقراء بعد الآن على هذه الرواية البديعة ، ففيها أفكار شكسبير ماثلة دون حجاب ، وأقواله مسبوكة في قالب من لغة الإعراب . وهي تطلب من مجلة الروايات الجديدة بمصر ومن المكاتب الشهيرة ، وثمن النسخة ٤ قروش مصرية » . ولكن الدارس لا يمكنه قبول هذا الحكم على عواهنه ، خصوصاً

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أن المعرب الذي تمتدحه جريدة الأهرام كان يعمل بها . وحتى يمكن الوصول إلى رأي سديد في هذا الشأن ، لا بد من مقارنة تعريب نقولا رزق الله بما سبقه من تعريب للمسرحية ، وبخاصة تعريب نجيب حداد الذي اعتمدت عليه معظم الأجواق المصرية ، وفي مقدمتها جوق سلامة حجازي .

والرأي عندي أن الشيخ سلامة حجازي ترك آثاراً سلبية وإيجابية بالغة في المسرح المصري ، وأنه أساء إليه بقدر ما أسدى إليه من خدمات . نبدأ بآثاره السلبية ، فنقول إن سلامة حجازي بتوجيه من مدير الجوق العربي إسكندر فرح ، لم يجد أية غضاضة في إجراء تغييرات جسيمة - يزعم أنها تحسينات - في النص المعرب ، سعياً وراء اجتذاب جمهور المسرح بشتى الطرق ، فحشاه بالأغاني والألحان التي يطرب لسماعها هذا الجمهور . وبالنظر إلى عبقرية الشيخ سلامة في الغناء ، فأنه مسئول أكثر من أي شخص آخر عن التحريف الذي أصاب « شهداء الغرام » ، وساعد على نجاح هذا التحريف أن الممثلة ميليا ديان كانت تلعب أمامه دور جولييت . وبذلك أرسى الشيخ سلامة تقاليد غير صحية ، ظلت تلازم المسرح برمته عبر فترة غير قصيرة من الزمن . وهي تقاليد اختفى منها مفهوم المأساة بالمعنى الأرسطاليسي ، الذي يبرز المأساة أداة لتطهير نفوس النظارة عن طريق بث الشفقة والخوف في قلوبهم . . . الخوف أن يصيبهم ما أصاب البطل المأساوي من محن ، والشفقة عليه لما يشعر به من عذاب مروع . وحل محل هذا المفهوم رعشة الجسد واهتزازه تحت تأثير الطبل والناي والمزمار الخ . . . في وسائل الطرب ، فضلاً عن حرص المسرح المصري - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . ويلفت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصري - كما سوف نرى - على تمثيل الفقرات الكوميدية عقب تقديم التراجيديات . وبلغت هذا أنظارنا إلى غرابة المزاج المصري . فمن الثابت أن مآسي شكسبير راقت له أكثر مما أعجبته كوميدياته ، ولكنه لم يستسغها إلا بعد أن مزجها بالطرب والرقص والتمثيل الهزلي . ولكن إحقاقاً للحق ينبغي أن نذكر في هذا الصدد ، أن كثيراً من الأغاني التي كان الشيخ سلامة يشدو بها ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بأحداث المآسي الشكسبيرية التي يمثلها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومهما كان الرأي في سلامة حجازي فلا مناص من الاعتراف بأن الفضل يرجع إليه فيما بلغته مسرحية « روميو وجولييت » ، من ذيوع وانتشار ؛ الأمر الذي جعل الفرق المسرحية الأخرى ـ الراسخ منها والمستجد ـ تتلقفها في لهفة وشغف ، وتحرص على تمثيلها ؛ فنحن نقرأ في « صدى الأهرام » بتاريخ ٢٣ يناير ١٩٠٣ (ص : ٣) خبراً مفاده أن « جوق الترقي الأدبي » إدارة إبراهيم أحمد الأسكندري قام بتمثيلها في تياترو عبدن بالإسكندرية . وكان المغنون الجدد يترسمون خطى الشيخ سلامة ويقلدونه ، مثل المطرب حنفي وهدان ، الذي مثلها في مجتمع التمثيل الشرقي على النسق الطروب نفسه الذي ابتدعه الشيخ حجازي . . ولا يعني هذا بحال من الأحوال أنه أول من أدخل عنصر الطرب في المسرح المصري ، ولكن الذي لا ريب فيه أنه جعل من الطرب ضرورة لا غنى عنها . وسار جوق منيرة المهدية بعده على الدرب نفسه ، كما يتضح لنا من الخبر الذي أوردته جريدة مصر في ٢٦ يوليه ١٩١٨ (ص : ٢) . تقول « مصر » : « يمثل جوق حضرة الممثلة الشهيرة الست منيرة المهدية في كازينو الكورسال رواية (شهداء الغرام) الشهيرة بكثرة ألحانها ، وستقوم الست منيرة المهدية المشهورة بصوتها الرخيم بالغناء ، وتختتم بفصل مضحك بواسطة محمد أفندي ناجي . حتى جورج أبيض نفسه ـ وهو سيد التراجيديا في مصر في أوائل القرن العشرين دون منازع ـ لم يسلم من أثر الشيخ سلامة حجازي فيه . فقد حرص جورج أبيض لفترة طويلة ، أن يختم تمثيل المسرحيات المأساوية بوصلة طرب أو فقرة فكاهة . فضلاً عن أن معاصري الشيخ سلامة (مثل أبي خليل القباني الذي مثل شهداء الغرام عام ١٩٠٠) لا بد أن يكونوا قد تأثروا به . ولعلني لا أبالغ إذا قلت إن بعض آثار سلامة حجازي السلبية تجاوز المسرح إلى اللغة التي يستخدمها العوام في مصر حتى وقتنا الراهن . فبات اسم روميو مقروناً في أذهانهم بالمحب الولهان فحسب ، ناسين أن روميو قبل كل شيء وفوق كل شيء شهيد الغرام ومعنى هذا أن سلامة حجازي ـ كما سوف نرى بالتفصيل ـ استطاع أن يفرغ مسرحية شكسبير من محتواها المأساوي ، وأن يبقى فقط على محتواها العاطفي ، أي على لهيب الحب وشواظه ، بل إنه أغفل في بعض الأحيان شهادة الحبيبين ؛ ومن ثم أصبح هناك تناقض مضحك بين اسم المسرحية وهي (شهداء الغرام) وبين مضمونها البهيج أحياناً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولعل الخبر الذي نشرته جريدة المقطم بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ يلقى شيئاً من الضوء على ما أدخله إسكندر فرح (الذي كان سلامة حجازي يعمل في جوقه قبل أن يستقل عنه ، وينشىء لنفسه جوقاً يحمل اسمه ، ومن بعده أخواه قيصر وتوفيق فرح) من تغييرات في النص ؛ فهو يشير إلى التحسينات التي أجراها على الفصل الخامس في المسرحية ؛ وهو أمر تؤكده جريدة الوطن الصادرة بتاريخ ٢٧ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) فهي تذكر أن جوق إسكندر فرح سيقوم بتقديم روميو وجولييت بعد « إدخال التحسينات عليها تتمة للموضوع » . ويخبرنا المقطم في عدده الصدر في ٢٨ سبتمبر ١٩٠٠ (ص : ٣) أن جوق سلامة حجازي مثل المسرحية بملابس جديدة أحضرها خصيصاً من باريس . وبرغم أنه من المعروف أن هذا الجوق لم يدخر جهداً أو مالا في إخراج المسرحيات ، فليس لدى الباحث سبيل للتأكد من صحة هذا الخبر . ولكنه يمكن التأكد من أن سلامة حجازي ، بتوجيه من مدير الجوق إسكندر فرح ، قدم (شهداء الغرام) على نحو يروق في عيون النظارة ويستهويهم ، وإن كان يخالف أصل المسرحية كما ألفها شكسبير .

وجدير بالذكر أن نشير في هذا المقام إلى بحث ألقاه الدكتور مصطفى بدوي في جامعة أكسفورد (يونيه ١٩٦٤) تناول فيه اهتمام العرب بشكسبير . يقول الدكتور بدوي إن المصريين عرفوا شكسبير لأول مرة عن طريق المسرح ، وليس عن طريق الكلمة المكتوبة ؛ وإن معظم الترجمات الأولى كانت من خلال اللغة الفرنسية ، وعلى الأخص ترجمات جان فرانسوا ديسي ؛ أي إنها ترجمة عن ترجمة . فإذا علمنا أن الترجمة الفرنسية لم تكن دقيقة ، أدركنا على الفور سبباً مهماً من أسباب بعد الترجمة العربية عن النص الإنجليزي . ويتتبع مصطفى بدوي التغييرات التي أدخلها نجيب حداد على النص الشكسبيري لمسرحية « روميو وجولييت » فيقول إن ترجمته ـ وهي مزيج من الشعر والنثر ـ تبدأ بقصيدة حب عصماء من بحر فخيم هو البحر الطويل ، وإن شتى مقومات الشعر العربي التقليدي تتوافر في هذه القصيدة التي يبث فيها روميو لجولييت لواعج قلبه ولوعاته ، ويشكو من طول الأنين والسهاد ، ويشبه وجه محبوبته بالقمر المضيء في دياجير الظلمة . يقول روميو مخاطباً القمر الذي يشبه حبيبته :